

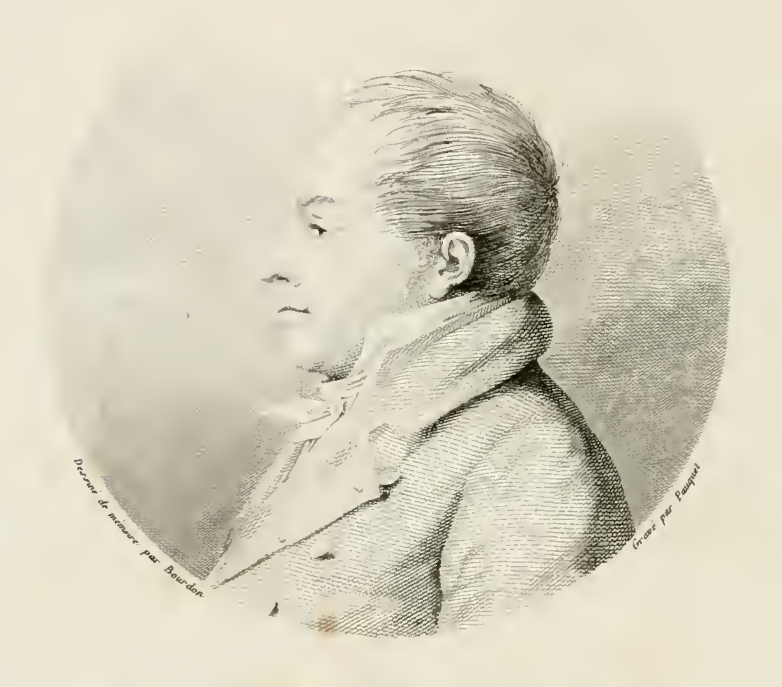
GALERIE

DU

MUSÉE NAPOLÉON.

TOME PREMIER.

Nota. La partie littéraire des neuf premières Livraisons a été rédigée par CARAFFE, Peintre, membre de l'Académie royale de peinture de Berlin.



ANTOINE, MICHEL, FILHOL,

Graveur et Éditeur du Musée Royal de France

NÉ À PARIS AU MOIS D'AOÛT 1759,

Mort le 5 Mai 1812.

GALERIE
DU
MUSÉE NAPOLÉON,

PUBLIÉE PAR FILHOL, GRAVEUR,

Et rédigée par LAVALLÉE (JOSEPH), *Secrétaire perpétuel de la Société phytotechnique, des Académies de Dijon et de Nancy, de la Société royale des Sciences de Gothingue, etc.*

DÉDIÉE

A S. M. L'EMPEREUR NAPOLÉON I.ER

TOME PREMIER.



PARIS,

Chez FILHOL, Artiste-Graveur et Éditeur, rue des Francs-Bourgeois Saint-Michel, N.° 785.

DE L'IMPRIMERIE DE GILLÉ FILS.

AN XII. — 1804.

COURS
HISTORIQUE ET ÉLÉMENTAIRE
DE PEINTURE.

DE L'ORIGINE
ET
DE LA MARCHE PROGRESSIVE
DES ARTS.

Un sentiment inquiet tourmente sans cesse l'imagination de l'homme : placé entre le passé et l'avenir, comme entre deux abymes, il tenterait en vain de s'arracher à l'idée de sa position; et presque toutes ses études et ses recherches tendent, plus ou moins directement, à sonder la profondeur des gouffres creusés aux deux extrémités de sa carrière : sa destinée future est le premier objet de sa curiosité, et son œil indiscret se porte avidement vers le point où il croit enseveli cet important secret : après avoir parcouru l'immensité du vuide, ne découvrant au loin

que l'obscurité profonde dans le sein de laquelle repose son destin à venir, l'audacieux se trouble, et reste un instant immobile sur le penchant du précipice; cependant, toujours soumis à l'action inconnue qui le chasse hors du présent, il cherche un nouvel aliment à l'inquiétude qui le dévore, détourne ses regards et les fixe sur le passé : le premier aspect sourit à son espoir ; des objets plus distincts semblent d'abord se présenter à sa vue ; mais les apparences trompeuses ne tardent point à l'égarer : c'est en vain qu'il se traîne à l'aide du fil incertain de l'histoire ; ce léger secours échappe bientôt de ses mains, et l'homme, ainsi perdu dans un labyrinthe nouveau, s'arrête tout-à-coup sur la route qui le conduisait à la connaissance de sa propre origine : dans cette situation pénible, il s'attache aux premiers objets qui le frappent, et prétend trouver dans leur correspondance avec celui de ses recherches, les éclaircissemens qu'il désire.

Telle est, si l'on y réfléchit attentivement, la source de cette curiosité dominante, qui porte l'homme à vouloir approfondir les causes et les effets, le principe et la fin de toutes choses : un grain de blé provoque son attention et son étonnement ; la génération première et la production de ce simple végétal sont des mystères sur lesquels il interroge en vain la nature ; et sa curiosité, toujours repoussée par les

obstacles, sans jamais se rebuter, passe de l'examen des objets créés par ses besoins, à l'observation de ceux de ses jouissances. C'est ainsi que, non content d'exercer les arts qu'il possède, il veut remonter pas à pas à l'epoque de leur invention : cette découverte a été souvent l'objet de ses sollicitudes, et c'est encore elle qui nous occupe dans ce moment; mais, vainement prétendrions-nous la saisir à l'aide des traditions incomplettes.

L'ALLÉGORIE est peut-être seule dépositaire de ce secret, ainsi que de tous ceux qu'il nous importe le plus de connaître. C'est dans son sein que la Divinité semble cacher les rayons de sa gloire, dont nos organes trop grossiers ne sauraient soutenir l'éclat : c'est elle qui enveloppe d'un tissu ingénieux le berceau de l'homme, et qui couvre d'un voile épais celui de tous les peuples; c'est donc elle seule qui semble devoir servir de base à l'histoire des arts, dont l'origine commune se confond avec celle de l'espèce humaine. Cependant, notre intention n'est pas de chercher inutilement à approfondir le sens caché de la fable; nous ne la considérerons que comme une barrière à franchir, pour entrer dans la route historique de laquelle nous ne devons pas nous écarter.

L'AMOUR, célébré par tous les mythologistes comme l'unique agent qui féconde la nature, fut le père

commun des Arts, et la Musique fut son enfant premier-né. En effet, la voix et l'ouïe étant les premiers organes par l'entremise desquels l'âme éprouve et manifeste ses affections, l'art qui résulte de l'assemblage plus ou moins expressif, et plus ou moins mélodieux des sons, dut naître et se perfectionner avant les autres.

De simples accens exprimèrent d'abord des sensations vagues; bientôt le sentiment de la reconnaissance pour l'Auteur de l'univers et celui de la tendresse pour une belle compagne, inspirèrent à l'homme des chants plus harmonieux ; les mots se formèrent insensiblement de l'assemblage de plusieurs sons, et la Musique et la Poésie naquirent de la mesure et de la combinaison des accords de la voix. C'est à la conformité de leur origine et à l'intimité de leur union, que ces deux sœurs doivent le nom de chant qui leur est commun, bien que l'une soit restée simple et vierge, et que l'autre ait été assujettie, suivant les tems et les lieux, aux différentes modifications et altérations du langage ; ce n'est pas aussi sans raisons que les anciens nous ont représenté le divin Apollon tenant une lyre entre ses mains.

La vue étant le dernier sens qui se forme, l'idiôme des lignes dut naître le dernier, et les arts auxquels il sert de base furent également retardés dans leur

marche. Selon les Grecs, ce fut une femme qui, appercevant les traits de son amant tracés par l'effet de la lueur d'une lampe, essaya la première de dessiner cette image chérie, en suivant les contours produits par la projection de l'ombre. L'imagination ne tarda pas à s'emparer de cette ingénieuse découverte, et le Dessin, qui n'était qu'une science grossière employée à donner la forme aux instrumens nécessaires pour se procurer les premiers besoins de la vie, traça les caractères qui fixent la parole et les nombres, et présenta, sous un aspect magique, la pensée du Statuaire et du Peintre : cet art, peu cultivé chez les peuples qui gémissaient sous le joug de la nécessité, dut ses progrès au loisir, enfant d'une longue et pénible expérience : celle-ci, en régularisant les travaux, simplifiant les moyens lents et compliqués jusqu'alors en usage, fit une distribution plus sage et mieux calculée de l'emploi du tems, assigna à chacun l'occupation à laquelle il était propre, après avoir consulté les forces et les talens des hommes qui s'étaient soumis aux mêmes lois. Ainsi s'organisèrent les sociétés, et commencèrent à s'opérer méthodiquement les échanges du produit de l'industrie contre celui du sol. Le génie élevé se livra aux recherches utiles et à l'étude de la nature ; l'homme robuste et vigoureux fut réservé aux soins du labourage et à la conduite des troupeaux, et les Arts, jusqu'alors négligés, sortirent tout-à-coup

de l'espèce de néant auquel les travaux matériels semblaient les avoir condamnés.

Cependant le loisir, en laissant à l'imagination de l'homme un essor plus libre, ne la préserva pas de la fausse direction qu'elle pouvait prendre; elle fit des écarts qui amenèrent insensiblement le désordre, et l'on s'apperçut que l'état primitif qui procurait moins de jouissances, procurait aussi moins de peines. Le tems destiné à la méditation et à l'étude fut consacré à l'oisiveté; on perdit de vue la convention première: l'homme des champs resta fidèlement attaché à la culture; l'homme des cités ne s'occupa que de ses plaisirs. On avait placé les jouissances et la satiété dans un des bassins de la balance; on avait mis les privations et les regrets dans l'autre : de-là naquirent les jalousies et les haines; la fermentation s'empara des esprits; les passions violentes éclatèrent, et la civilisation prit un aspect imposant, c'est-à-dire, que les lois se compliquèrent en raison de la complication des vices; que, selon l'ordre immuable qui maintient l'équilibre entre le mal et le bien, l'activité des remèdes fut proportionnée à celle de la maladie. Les Arts alors déployèrent toutes leurs ressources, et modérèrent par leur action douce et bienfaisante les effets désastreux du vice. Tantôt un musicien appaisait, au son de sa harpe, les fureurs d'un prince barbare; tantôt un poète, par un apologue ingénieux

rappelait les hommes à la vérité ; souvent le statuaire ou le peintre, sous le voile d'une allégorie touchante, présentait aux méchans les traits oubliés de la vertu.

C'EST sous ce rapport que les arts devinrent nécessaires, qu'ils furent encouragés et divinisés par les premiers législateurs ; ils en firent usage comme d'un moyen puissant pour ramener les hommes vers le bien, en semant de fleurs la route qui y conduit. Ceux qui cultivaient les Muses étaient honorés des titres de philosophes ou amis de la sagesse, et l'on n'était pas indistinctement admis dans le sanctuaire d'Apollon. Si les Arts ont dégénérés, c'est qu'ils se sont écartés du but de leur institution, en caressant les passions des hommes, qu'ils ont employé le langage de l'esprit au lieu de celui du cœur ; c'est enfin parce qu'ils se sont traînés sur des pensées oiseuses ou ridicules, et le plus souvent révoltantes. C'est par la raison opposée, qu'en se rapprochant de la Divinité, source unique du vrai et du beau, en retraçant à nos yeux des actes vertueux et héroïques, ils ont atteint le dernier degré de splandeur et de perfection.

APRÈS avoir esquissé rapidement le tableau du progrès de l'esprit humain, nous pouvons offrir une idée plus juste de sa marche, en comparant l'homme

social dans les premiers âges, à l'homme privé dans son enfance : tous deux ont d'abord fait usage des alimens les plus simples, celui-ci du lait de sa mère, celui-là des fruits que la terre lui donnait sans apprêts : le premier asyle de l'un fut un berceau, celui de l'autre une cabane; bientôt le lait maternel fut remplacé par des mets plus succulens, et la chair des animaux fut substituée aux productions du sol; au berceau trop étroit succéda une demeure plus commode et plus vaste; aux toits rustiques succédèrent les palais et les villes.

Le développement comparatif des facultés de l'ame n'est pas moins sensible. On voit dès les premiers momens, les tentatives de celle-ci pour se dégager de la matière dans laquelle elle est à regret emprisonnée; quels efforts ne fait-elle pas pour rompre ses chaînes, et recouvrer la plénitude de sa puissance!

A peine l'enfant peut-il tenir dans ses mains une frêle baguette, qu'il se sert de ce moyen auxiliaire pour suppléer à la brièveté de ses membres et atteindre les objets trop éloignés de lui; son bras, devenu plus fort, lance une pierre, et va frapper le but dont son imagination a calculé la distance; bientôt, en agitant une fronde, il parcourt dans les airs une étendue plus vaste; enfin, ayant acquis le complément de ses forces,

il s'arme de l'arc, et semble menacer le ciel de ses flèches. C'est ainsi que les hommes réunis en société commencèrent par de faibles essais, et poussèrent successivement jusqu'à l'infini les bornes de leur intelligence; c'est ainsi qu'à l'aide d'un tube ingénieux, leurs regards, activés par des crystaux multipliés, se sont, pour ainsi dire, ouvert un passage à travers les voûtes célestes. Le désir violent qu'éprouve l'homme de s'épancher hors de lui-même est le germe du génie, et l'amour de l'immortalité le développe: rien ne peut effacer dans son cœur ce sentiment profond; mais il se trompe souvent sur les moyens de parvenir au but qu'il se propose, ne croit pouvoir s'éterniser que par la grandeur et la solidité de ses œuvres matérielles, et prend ainsi, dans son égarement, l'ombre pour la réalité. C'est à une affection déviée que nous devons les monumens gigantesques que nos ancêtres nous ont légués; ils crurent, en opposant ces masses inébranlables aux efforts du tems, triompher du trépas, et arracher leur mémoire au néant de l'oubli.

L'ORGUEIL contribua beaucoup aussi à l'érection de ces immenses édifices. On ne peut se dissimuler que l'idée du grand n'agisse plus promptement et plus fortement sur les sens que celle du beau, l'une étant essentiellement liée à la matière, l'autre étant purement morale. L'homme, au premier aspect, fut

frappé de l'immensité de l'univers, et humilié de la petitesse de sa structure, comparée à la dimension collossale des corps qui l'environnaient. Honteux de cette objection apparente, il essaya de s'agrandir à ses propres yeux, en élevant des monumens d'une grandeur démesurée : pour s'exhausser, il aurait, presqu'à l'exemple des Titans, entassé montagnes sur montagnes. Ce fut après s'être convaincu de l'inutilité de ses efforts, qu'à l'aide du flambeau de la raison, il considéra plus attentivement le grand tout, admira l'harmonie qui règne dans ses vastes parties, fit un retour sur lui-même, reconnut dans l'accord parfait de son ensemble l'abregé de l'œuvre du Créateur, et mérita de la part des sages le nom de Microcosme, ou de petit monde. L'ame alors, dégagée des ténèbres de l'erreur, éprouva l'action du rayon divin qu'elle recèle, conçut une véritable idée du beau, trouva la perfection dans l'équilibre des masses et la justesse des proportions, et le goût rectifié n'enfanta plus de monstruosités.

Les premiers pas que nous avons faits dans la carrière que nous allons parcourir, étaient glissans. Il fallait sortir du pays des hypothèses. Notre marche va devenir de plus en plus assurée, et les faits, en se développant sans efforts sous nos yeux, jeteront plus de clarté sur nos idées.

DES ARTS
AVANT LE DÉLUGE.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

Nous sommes encore loin de l'époque où les faits pourront paraître incontestables à tous les yeux. Le déluge a laissé un vuide immense entre les siècles qui l'ont précédé et ceux qui l'ont suivi. Tout ce qui s'est passé pendant le laps de tems antérieur à cette catastrophe est presque perdu pour nous, et les chronologies des différens peuples, en se contrariant ent'relles, n'attestent autre chose aux yeux du philosophe religieux, que la grandeur de la Divinité et la profondeur de ses secrets.

Les auteurs sublimes qui nous ont parlé des premiers âges du monde, semblent ne s'etre exprimés que par parabole : leurs traditions portent moins le caractère de l'histoire que celui de l'allégorie, e tles noms de leurs personnages, de leurs villes, de leurs nations sont presque tous symboliques. L'inondation même du globe, plus ou moins généralisée par telle ou telle tradition, peut fournir une foule de

réflexions, qui, sans détruire l'authenticité d'un fait que la nature a gravé de sa main sur le sommet des plus hautes montagnes, ouvre à l'imagination le vaste champ des conjectures. Il serait difficile, sans doute, de concilier l'époque du déluge avec l'opinion de M. Bailli, qui prétend que la division du zodiaque en douze parties dut avoir lieu 4600 ans avant l'ère chrétienne. Il ne serait pas plus aisé de détromper ceux qui regardent l'arche de Noé comme le type de quelque importante vérité. En effet, comment se faire une idée raisonnable d'un édifice flottant, dont la construction coûta cent années de travail, qui renferma pendant 375 jours deux paires de chaque espèce d'animaux vivans, ainsi que les vivres nécessaires à leur consommation ? Si l'on prenait ce fait au positif, les bâtimens voilés qui, de nos jours, portent alternativement les richesses et la foudre d'un pole à l'autre, ne seraient rien comparativement à celui qui peut contenir et sauver dans ses flancs tout ce qui respirait sur la terre ; et nous serions convaincus que les arts, aux tems dont nous parlons, avaient été portés au plus haut degré de perfection ; mais on ne peut se dissimuler que les particularités qui concernent le déluge, ne soient liées à l'événement principal pour voiler un sens mystérieux. Les écritures sacrées, en nous racontant les merveilles qui blessent notre raison, ne nous avertissent-elles pas que la lettre tue, et que l'esprit vivifie ?

Si nous lisons attentivement les ouvrages des mythologues, absolument calqués sur ceux de Moïse, nous sommes encore plus portés à croire que la fiction est la base des épisodes de leur histoire diluvienne. Ces génies sublimes ne prétendaient pas nous abuser par des contes ridicules, et nous donner comme une vérité matérielle la fable de Deucalion et Pirrha. Qui pourrait sérieusement envisager ces deux époux travaillant à repeupler la terre, en jetant des pierres par-dessus leurs épaules? Ce n'est pas sans intention, cependant, que les sages se sont permis de semblables récits; ils ont voulu sans doute nous éclairer insensiblement, en nous forçant à soulever nous-mêmes le voile bizarre dont ils couvraient la vérité, nous instruire, en corrigeant la monotonie et l'aridité des préceptes par des images quelquefois terribles, et le plus souvent riantes. Convaincus que les obstacles irritent nos desirs, que nous attachons plus de prix aux objets dont la découverte nous a coûté plus de peine, ils se sont rendus énigmatiques pour mieux stimuler notre paresse; et s'ils ont hasardé souvent des faits incompréhensibles, c'était pour que nous ne fussions point tentés de nous arrêter aux apparences, et pour nous déterminer plus puissamment à la recherche du sens caché.

Un commentateur moderne dit que le déluge mythologique doit s'entendre de la situation méta-

physique de l'homme, quant à la partie intellectuelle submergée par le débordement des passions ; et ne voit dans les personnages mis en scène, que les vertus régénératrices qui le rendent à son état primitif. Cette explication paraît d'autant plus sâtisfaisante, que l'eau chez les anciens était la figure hyéroglyphique du chaos des sciences, et la pierre celle des vérités morales.

On peut sans crime imputer cette interprétation à l'histoire du chef des hébreux. Au surplus, soit que la fusion des eaux sur la terre ait été le juste châtiment des crimes de nos pères, soit que, prise au figuré, elle ait été la suite naturelle de leurs dérèglemens, et exprime l'espèce d'abrutissement dans lequel ils étaient tombés ; il est probable, sous quelque rapport qu'on l'envisage, qu'avant l'époque de ce grand évènement, les hommes avaient passé par tous les degrés de corruption, qu'ils avaient abusé des meilleurs institutions, des meilleurs lois, qu'ils avaient tourné au mal l'intelligence qui les différencie des autres animaux, et dont ils ne doivent faire usage que pour se procurer un bonheur vrai et durable.

Mais sans s'arrêter à cette supposition, l'invention des instrumens de musique par Jubal, le moyen de fondre les métaux découvert par Tubalcain, la simple

description de la construction de l'arche, tout prouve que les objets de necessité et de luxe avaient été connus de nos ancètres : si nous admettions leur longévité, quel avantage n'auraient-ils pas eu sur nous pour perfectionner leur instruction? A peine de nos jours commençons-nous à saisir la clef des connaissances en tous genres, qu'un trépas précoce nous arrache le fruit de nos travaux. En vain l'imprimerie reste dépositaire de nos découvertes ; elle ne dispense pas d'un nouvel apprentissage ceux qui nous succèdent dans la carrière de l'étude, et ne leur abrège pas beaucoup les routes de la science : ils sont toujours obligés de partir du point d'où nous sommes nous mêmes partis, incertains d'avoir le tems nécessaire pour parvenir à celui que nous avons atteint. Cette marche entrecoupée par la briéveté dela vie, est le plus grand obstacle qui s'oppose aux progrès de l'esprit humain, tandis qu'une existence de plusieurs siècles triompherait nécessairement des difficultés qui nous semblent insurmontables. Cependant ces probabilités étayées par la force du raisonnement, sont les seuls moyens que l'on puisse employer pour prouver l'existence des arts avant la submersion de la terre. Aucun monument matériel ne peut sur ce point confirmer nos conjectures. Les livres qui nous parlent de ce qui s'est passé avant le déluge sont très-obscurs ; et les faits qu'ils rapportent, étant d'ailleurs des articles de foi pour les

uns, et des figures hyéroglyphiques pour les autres, on pourrait difficilement en tirer des éclaircissemens qui eussent une force égale de conviction pour tous les esprits.

Quoi qu'il en soit, la nature constante dans sa marche alternative fait succéder les nuits au jour, et les siècles de ténèbres aux siècles de lumière. On pourrait donc croire, d'après les observations des astronomes et des naturalistes, que de grandes catastrophes ont détruit plus d'une fois des générations presque entières, et enseveli dans l'oubli les découvertes les plus ingénieuses. Nous voyons souvent dans l'histoire les calamités partielles, telles que les tremblemens de terre, les éruptions volcaniques, les pestes ou les guerres, plonger dans un état honteux de barbarie, les pays qui avaient jadis donné le jour aux plus beaux génies. C'est ce qui arriva nécessairement après l'inondation du globe, dont les différentes parties éprouvèrent un déchirement affreux, les fragmens épars de l'espèce humaine restèrent aux prises avec la nécessité dans le chaos de l'ignorance.

Nous n'avons pas dû passer sous silence une époque mémorable, mais il serait inutile d'errer plus long-tems dans le vague qu'elle présente. Nous allons nous occuper de celles qui ont des rapports plus

directs et plus positifs avec nous ; quoique moins éloignées, elles ne sont pas tout-à-fait exemptes d'obscurité. Les anciens philosophes se sont rarement écartés du plan qu'ils s'étaient formés : ils ont presque toujours mêlé le récit des événemens avec les principes de la morale, et fait du sens littéral une espèce de bouclier qui servait à garantir celle-ci des traits de la malignité. Combien de fois n'ont-ils pas été obligés de déguiser, sous les traits de l'apologue, les actions atroces dont les coupables eussent voulu étouffer le souvenir ? Enfin, on ne peut se dissimuler que l'histoire vulgaire ne soit souvent un tissu de mensonge artistement composé par la partialité, l'adulation, la crainte ou l'erreur. Cependant, les difficultés ne doivent point nous arrêter, et notre intention n'étant point d'affirmer ce qui pourrait nous paraître douteux, nous marcherons rapidement sur les traces des auteurs qui ont suivi les arts avant nous dans leurs différentes périodes.

Mais avant d'entrer en matière, il est bon de faire remarquer à nos lecteurs l'influence du climat sur le développement des facultés morales et physiques des peuples, ainsi que sur le caractère de leurs productions. Ici, une température immodérée enfante des bêtes féroces, des plantes vénéneuses, et fait produire à l'imagination de l'homme des monstruosités. Là, une température plus douce produit des

animaux domestiques, des fruits succulens et des idées plus sages. Le chêne dans la forêt de Dodone élève régulièrement ses rameaux sur une tige noble et majestueuse. Celui qui croît sous un ciel moins heureux n'offre aux regards qu'un squelette rachetique. Une chaleur réglée et progressive développe sans secousse la sève de celui-ci. L'autre, au contraire, alternativement exposé au chaud et au froid, éprouve souvent des commotions opposées qui gènent et contrarient l'action de la végétation ; et ses branches obligées, pour ainsi dire, de se replier sur elles-mêmes, se couvrent de nodosités. Une atmosphère sujette à des vicissitudes fréquentes, imprime aux formes et aux idées le cachet de l'irrégularité. Les animaux et les hommes sont également soumis à son action. Nous prendrons à témoin de cette vérité les physionomies irrégulières et les caractères incontans des habitans de certaines parties du nord. Ils semblent changer d'opinion, d'inclination et de goût, autant de fois que des vents différens soufflent sur leur hémisphère, tandis que les habitans des pays où la marche des saisons est plus régulière, ont des traits mieux développés, des goûts plus constans, et une imagination moins déréglée.

DES ARTS
APRÈS LE DÉLUGE.

SECONDE ÉPOQUE.

Nous ne tarderons pas à faire l'application des principes que nous venons de reconnaître, et nous ne verrons pas sans étonnement les productions gigantesques des Arts dans les contrées qui semblent leur avoir servi de berceau.

Les monumens d'architecture sont les premiers qui nous attestent leur renaissance après le déluge. Il serait inutile de les suivre pas à pas dans leur progression rapide, de dire comment on perfectionna de nouveau les ustensiles, les vases, les cabanes, comment on passa de la construction de celles-ci à celle des temples. L'industrie bornée des peuples sauvages, et celle des pâtres des montagnes, peuvent nous donner une idée juste de l'industrie des hommes qui se répandirent sur la surface du globe après le desséchement de la terre. Sans sortir même de nos cités opulentes, où nous ne voyons que trop souvent les habitations d'argile du pauvre constraster avec les

palais du riche, il est facile d'observer les moyens simples indiqués par la nécessité, et de les comparer avec les travaux ingénieux de l'expérience et du luxe. Nous ne nous arrêterons donc point à la description des opérations mécaniques qui n'ont que des rapports indirects avec l'art, et ne considérant celui-ci que dans ses résultats plus ou moins heureux, nous fixerons notre attention sur le premier objet important que la tradition présente à nos regards, sur cette tour fameuse, élevée au milieu de la plaine de Sennaar, et citée dans l'histoire des peuples que leurs opinions religieuses nous font regarder comme profanes. Son existence ne fût-elle que morale, nous ne serions pas moins obligés d'en conclure que les auteurs qui l'ont écrite, avaient déjà, à l'époque antique où ils vivaient, une grande idée de l'architecture et de ses ressources. Si nous admettons son existence réelle, notre étonnement serait à son comble; mais, en prenant un juste milieu entre l'une et l'autre opinion, on peut croire qu'un fait amplifié sert de base au récit merveilleux de la construction de la tour de Babel; on peut ne la considérer, sous certains rapports, que comme une figure emblématique, et lui donner la même interprétation qu'à la Fable des Géans qui voulurent escalader le ciel. Elle ne présente plus alors à l'imagination que l'édifice monstrueux d'une vaine théosophie, dont les systèmes et les dogmes incohérens sont autant de matériaux hétérogènes. La confusion

du langage des ouvriers n'est plus que la confusion des différens sectaires, qui, ne s'entendant plus entre eux, voyent leur ridicule échafaudage crouler sous le poids de l'erreur.

QUELQUES Auteurs ont pensé que les Titans, ou Enfans de la Terre, figuraient les vapeurs qui s'élèvent de son sein, se condensent dans les airs, forment à nos yeux des masses énormes semblables à des montagnes entassées les unes sur les autres; et qui, se résolvant en pluie ou en rosée, rentrent dans l'abyme d'où elles sont sorties. C'est ainsi qu'ils entendent que Typhon, qualifié une fumée vivante par son nom grec Τυφ-ᾶαν, qui nous indique Τυφος-ᾶαν, *fumus spirans*, est précipité dans les enfers, *loci inferi*, lieux bas.

La première de ces explications présente une idée morale, la seconde une image sensible des opérations de la nature. Elles peuvent également convenir à la figure sacrée et à la fable. Nous conclurons de l'une et de l'autre qu'il faut presque toujours envisager, sous un double rapport, les faits qui nous paraissent incroyables dans l'histoire obscure de l'antiquité.

En suivant l'époque assignée à l'édification de la tour de Babel, en nous reportant à deux cents ans après le déluge, nous voyons que les arts étaient cultivés dans la Chaldée, la Chine, l'Egypte et la

Phénicie ; c'est-à-dire dans l'Orient où les premiers germes, en tous genres, semblent avoir dû naturellement se développer. Nembrod jetait les fondemens de Babylone. Assur bâtissait la fameuse Ninive. Fohi entourait les habitations de vastes murailles. Plusieurs cités, au tems d'Abraham et de Jacob, s'élevaient dans la Palestine, et dans les contrées voisines. Tosorthus, successeur de Ménes, premier roi d'Egypte, avait depuis long-temps inventé la coupe des pierres ; et Vénéphes avait déjà construit la première pyramide qui servit de modèle à celles que ses successeurs érigèrent dans la suite.

Les descriptions et les dessins des voyageurs nous ont donné une idée exacte de ces énormes édifices encore existans de nos jours. Ils portent le caractère de l'enfance de l'art ; et, si leurs masses imposantes attestent la puissance de l'homme, elles prouvent l'emploi stérile qu'il a fait de tout tems de ses facultés. Le spectateur, en mesurant de l'œil ces masses colossales, n'éprouve qu'un sentiment mélancolique, et semble lire sur leurs assises inébranlables, l'épitaphe des générations qui sont venues s'éteindre à leurs pieds.

Quant au goût particulier qui règne dans ces constructions, ainsi que dans toutes celles des Egyptiens, on en trouve le principe dans la nature du climat que ces peuples habitaient. Il fallait se mettre à l'abri d'un ciel ardent. On se creusa des retraites

dans les entrailles des carrières ; et la nécessité toujours existante de se garantir des ardeurs du soleil, conserva le style sépulcral des premières demeures aux édifies et aux temples que l'on construisit dans la suite. Tel est l'aspect que présente la plupart de ceux qui subsistent encore aujourd'hui. Le jour peut à peine se frayer un passage à travers les ouvertures étroites ménagées dans leurs murailles épaisses. Le plein semble toujours l'emporter sur le vuide. Les lignes perpendiculaires et horizontales sont les seules employées par les constructeurs, dispensés de faire usage des courbes par la grandeur et la solidité des pierres que le terrain leur fournissait. Enfin, les habitations souterraines sont aussi vastes et aussi fastueuses que celles qui s'élèvent orgueilleusement dans les airs ; et la grandeur démesurée des unes et des autres est le produit d'une imagination aussi ardente que l'athmosphère.

C'est ainsi qu'on reconnaît l'action du climat et l'empreinte du sceau de la nécessité sur les productions de l'homme. Ce fut le besoin et la température du pays qui enseignèrent l'hydraulique dans des régions que le ciel n'arrose presque jamais ; qui multiplièrent à l'infini les citernes et les canaux nécessaires pour remédier aux irrégularités des inondations du Nil, et qui firent construire à Mœris, vers l'an 2040 de l'ère vulgaire, le fameux lac qui porta son nom. Il renfermait dans son sein deux

pyramides élevées de six cents pieds au-dessus du niveau des eaux, et au sommet desquelles on voyait sur un trône deux statues colossales.

Cette étonnante construction suffirait seule pour nous faire juger de l'étendue des connaissances humaines à cette époque ; mais, en jetant un coup-d'œil sur les vastes décombres qui ont résisté aux efforts destructeurs du tems, on est justement étonné de l'état florissant des arts dans ces siècles reculés. Quoi de plus imposant, en effet, que les ruines dont l'Egypte est encore couverte ? On voit épars de tous côtés des fragmens énormes de colonnes, de sphinx et de statues, au milieu desquels on prétend même avoir trouvé la statue de Memnon, qui rendait des sons au lever et au coucher du soleil, ainsi que l'attestent encore les inscriptions curieuses gravées sur la jambe gauche de l'un des colosses voisins du Memnonium.

L'architecture n'élevait pas seule une tête altière. La sculpture, comme on voit, marchait d'un pas égal à ses côtés, et la peinture n'était pas ensevelie dans l'oubli. Les murs des édifices se couvraient de figures hiéroglyphiques, dont les couleurs conservent encore leur éclat. Ces images, à la vérité, n'offrent point les oppositions savantes des ombres et des clairs ; mais leurs contours simples sont hardiment dessinés, et indiquent une parfaite connaissance du corps humain. Joignons au témoi-

gnage irrécusable de ces ruines celui des historiens ; et parcourons avec eux les principaux édifices qu'ils ont décrits.

Un des plus célèbres est, sans contredit, le vaste labyrinthe terminé sous le règne de Psalmétichus, deux cents ans avant la guerre de Troye. Il était composé de trente appartemens, nombre correspondant à celui des gouvernemens de l'Egypte. Ces appartemens répétés, dans la partie souterraine, composaient en tout trois mille trois cents chambres. A l'ouverture des portes, la vibration de la colonne d'air produisait un bruit semblable à celui du tonnerre. Les poutres de bois d'acacia étaient du plus parfait poli ; et la richesse des ornemens en tout genre était portée au plus haut degré. Ce monument renfermait dans son enceinte plusieurs temples et plusieurs pyramides ; et Apion dit qu'on y voyait un Sérapis d'une seule émeraude de neuf coudées de haut.

Quelques auteurs révoquent en doute ce fait incroyable, appuyé, cependant, de plusieurs autres semblables. Ils croyent que la découverte de la vitrification est plus ancienne qu'on ne pense, et que les voyageurs anciens ont pris pour des pierres précieuses des pierres artificielles, qui imitaient parfaitement la nature. On explique facilement alors les particularités relatives à la colonne qui existait dans le temple d'Hercule à Tyr. Hérodote dit qu'elle

était d'émeraude, et quelle répandait, pendant la nuit, une grande clarté; ce qui doit donner à penser qu'elle était creuse et de verre couleur d'émeraude. Il était alors facile d'introduire du feu dans sa capacité, et de la rendre lumineuse au sein des ténèbres.

On voit, ainsi, que l'homme de tout tems imitateur, soit qu'il ait porté son intelligence sur les objets utiles, soit qu'il l'ait exercée sur les objets de goût, a toujours trouvé ses modèles dans la nature. C'est d'elle seule qu'il a emprunté les ornemens de l'architecture. Les chapitaux des colonnes furent artistement formés de branches de palmier, de feuilles de lotus et de papyrus, plante qui croissent abondamment en Egypte; et si les Grecs, long-tems après, ont employé l'acanthe dans leur ordre corinthien, ils n'ont fait, en cela, qu'imiter les Egyptiens leurs maîtres, en adaptant à l'embellissement de leurs édifices les productions de leur propre climat.

En effet, on ne peut se dissimuler que les peuples de l'Asie n'ayent eu l'initiative de toutes les sciences et de tous les arts. C'est chez eux que les plus grands philosophes ont été puiser, depuis, les connaissances en tout genre. Les chefs-d'œuvres des artistes les plus estimés ne furent que le résultat des nouvelles observations ajoutées à celles dont on leur était redevable. C'est ce dont nous serons convaincus, quand nous connaîtrons plus parfaitement les ouvrages qui leur sont attribués.

Les travaux des Egyptiens ont dû, les premiers, fixer notre attention, l'histoire de ces peuples étant celle qui remonte le plus haut; et l'art, dont on retrouve à peine quelques traces chez les autres nations, ayant laissé sur leur sol antique l'empreinte ineffaçable de ses pas. En vain la plume de l'historien nous retrace les travaux de Nimbrod, d'Assur, de Ninus et de Sémiramis : en vain l'antiquaire, ou crédule ou trompeur, réédifie avec des citations hébraïques, grecques et latines, des monumens souvent imaginaires : l'homme sage se méfie de l'un et de l'autre ; et cherchant des témoignages matériels qui puissent fixer son opinion, porte naturellement ses regards vers l'Egypte. Ici le granit et le porphyre sont animés, et parlent à tous les yeux le langage de la vérité. Parmi les monumens qui couvrent encore ce pays, les plus extraordinaires sont ceux attribués à Sésostris, un des plus anciens de leurs rois. Ce prince, après avoir subjugué une vaste étendue de pays, ne s'occupa plus qu'à rendre son royaume florissant : il prévint les incursions dont son territoire était ménacé, en élevant une muraille de quinze cents stades de longueur depuis Piluse jusqu'à Héliopolis; jaloux d'étendre et de faciliter le commerce, il conçut le projet de joindre la mer-Rouge à la Méditerranée, projet hazardé dont il fut contraint d'abandonner l'exécution, mais qui ne l'empêcha pas de porter ses vues sur des objets plus importans. En

effet, ce fut par ses soins que les villes environnées de vastes remparts furent préservées des débordemens du Nil.

Ce fleuve, vers le commencement de l'été, se répand comme une vaste mer sur toute la surface de l'Egypte ; et la necessité qui opposa les digues et les terrasses à ses ravages, dut concourir, sans doute, à la solidité des édifices, dont ce pays empruntait son plus bel ornement. C'était surtout au moment de l'inondation que les colosses, les pyramides, les obélisques et les môles devaient présenter l'aspect le plus imposant : un cristal azuré servait alors de base à ses énormes monumens; leur cime, voisine du ciel, et réflétée par les eaux, paraissait se perdre dans la profondeur de l'abyme; et l'immobilité de ces masses architecturales formait le contraste le plus extraordinaire avec la célérité des barques que les voiles ou les rames agitaient en tout sens sur les flots.

Ce fut encore Sésostris qui organisa les colléges des prêtres, si long-temps dépositaires des sciences et des arts. Il édifia dans chaque ville un temple en l'honneur de la Divinité qui y était plus particulièrement révérée; éleva à Thèbes deux obélisques ou méridiens de cent quatre-vingt-deux pieds de hauteur, et mit le comble à la magnificence de cette

ville, moins fameuse par ses cent portes métaphoriques que par la somptuosité de ses édifices.

Ce serait, peut-être, concevoir une idée trop exagérée de ses richesses, que de croire, sans restriction, ce que rapporte Diodore à ce sujet. Selon lui, Sésostris aurait offert aux Dieux un vaisseau de deux cent quatre-vingt coudées de proportion, construit de bois de cèdre, et recouvert au-dedans et au-dehors de lames d'or et d'argent. Le même écrivain, en parlant de quatre temples qui s'élevaient au-dessus de tous les autres, cite le plus ancien comme une merveille pour la grandeur et la beauté : son enceinte avait treize stades de tour; ses murailles, épaisses de vingt-quatre pieds, étaient de quarante-cinq coudées de haut, et rien n'égalait la richesse des matières employées à sa construction. Il nous a conservé la description qu'un ancien voyageur grec avait laissée d'un des tombeaux construits par les premiers rois aux environs de Thèbes; on en comptait quarante-sept. L'érection de celui dont il s'agit peut être attribuée à Osimandès, l'un des successeurs de Sésostris.

L'entrée de ce mosolée s'annonçait par un vestibule de deux cents pieds de long sur soixante-sept et demi de haut. Les marbres les plus précieux y brillaient de toute part; on trouvait, ensuite, un

péristile quarré supporté par des colonnes en forme d'animaux, et parsemé intérieurement d'étoiles d'or qui se détachaient sur un fond bleu céleste. Ce péristile était suivi d'un vestibule bâti comme le précédent, mais plus orné de sculpture. Parmi les objets les plus remarquables en ce genre, on admirait trois figures énormes, dont la principale, haute de cinquante pieds, représentait le fondateur du monument. La délicatesse du travail et le choix de la pierre concouraient à la perfection de cet ouvrage. Un nouveau péristile se présentait après ce vestibule. Les exploits militaires d'Osimandès étaient gravés en creux sur les murailles. Au centre, était debout un autel aussi précieux par le choix du marbre que par la beauté de l'exécution; et deux statues assises, de vingt-sept coudées de haut, figuraient entre trois portes qui servaient d'entrée à un amphithéâtre de deux cents pieds quarrés. Le spectateur, en passant dans cette salle soutenue par des colonnes, apercevait une grande quantité de figures en bois, représentant un auditoire nombreux, et des juges qui, siégeant sur des gradins, paraissaient occupés à rendre la justice. Cet endroit était voisin d'une galerie flanquée à droite et à gauche de différens cabinets, où des tables dressées présentaient à la vue des mets parfaitement imités. On voyait dans cette même galerie Osimandès, prosterné aux pieds d'Osiris, offrant des sacrifices à cette divinité. Un autre corps

de bâtiment renfermait la bibliothèque, près de laquelle les images des Dieux de l'Egypte étaient religieusement conservées. Non loin de-là, sur le même alignement, s'élevait un salon garni de lits où reposaient les statues de Jupiter, de Junon et d'Osimandès : plusieurs pièces communiquaient à cette dernière, et contenaient dans leur enceinte la représentation des animaux utiles révérés par les Egyptiens. Enfin, on montait dans un lieu qui formait la partie supérieure du tombeau. C'est là qu'était le fameux cercle d'or qui marquait les jours de l'année sur sa circonférence, et que Cambyse enleva dans le cours de ses conquêtes.

CETTE description, et beaucoup d'autre plus ou moins exactes, ainsi que le sont toutes celles qui nous sont parvenues d'âge en âge, ne donneraient qu'une idée imparfaite de la magnificence des Egyptiens, si les récits des voyageurs modernes ne fixaient pas invariablement notre opinion à cet égard. Parcourons avec eux les ruines immenses qui couvrent le sol de l'ancienne Thèbes.

LE Nil coule pendant l'espace de quatre lieues au milieu des décombres de cette vaste cité, dont les d'ébris s'étendent au loin sur l'une et l'autre rive. Ici des masses antiques, encore debout, contrastent par leur solidité avec les monumens modernes

pulvérisés à leurs pieds ; et les différens siècles, indiqués par les différentes constructions, sont amoncelés les uns sur les autres. Là, des édifices, contemporains de l'origine du monde, gisent au loin renversés, et semblent avoir envahi sur le sol l'espace qu'ils occupaient dans les airs. Quel mélange confus d'idées ne se présente pas à l'imagination du spectateur, à la vue du désordre dont il est environné ! Ce n'est qu'après avoir erré long-tems au milieu de ce chaos séculaire, qu'il aperçoit quelques objets distincts sur lesquels il fixe avec admiration ses regards.

Le premier qui se présente sur la rive occidentale du fleuve est une arène, parallélogramme d'une lieue de long, sur moitié de large. Non loin de-là, sur la hauteur, on voit le palais de Médinet-Abon. Ses murs peu élevés, construits en talus, sont couronnés d'un tore, d'une gorge, et d'un bandeau quarré. Une file de colonnes, isolées par le haut, et réunies dans la partie inférieure par une petite muraille, séparent la première cour d'une vaste porte d'entrée, flanquée de deux môles. Deux de ces colonnes sont surmontées de leurs chapitaux, et couvertes d'hiéroglyphes coloriés qui conservent encore tout leur éclat. Dans la cour de l'intérieur, à gauche, s'élève un corps de bâtiment dont le caractère sinistre imprime à l'ame un sentiment de terreur. On remar-

que à ses croisées des appuis supportés par des torses d'hommes, allongeant péniblement leurs têtes appuyées sur leurs poings. Une autre partie de ce palais est décorée de portiques en pilastres, auxquels sont adossées des figures de ronde bosse, revêtues d'habits sacerdotaux. Les murs du fond des portiques sont couverts de bas-reliefs, dont le plus marquant représente un vainqueur aux pieds duquel on dépose les mains et les parties naturelles des ennemis vaincus. Le reste de cet édifice n'offre plus qu'un amas de débris mêlés avec les démolitions des constructions modernes.

En avançant vers le nord, dans la plaine, on découvre au milieu de plusieurs fragmens, deux statues renversées, dans l'attitude ordinaire, le pied droit en avant, et les bras perpendiculairement placés contre le corps; et l'on voit, non loin de-là, les deux figures assises, connues sous le nom de colosses de Memnon. Elles sont sans grâce, mais sans défauts de proportion. La simplicité de leur pose, et la nullité d'expression, leur donne un caractère grave, vraiment architectural. Si la régularité de leurs lignes eût été interrompue pour exprimer quelque passion, l'effet qu'elles produisent de loin comme de près, serait nul. C'est leur attitude sévère qui rend leur aspect monumental, et qui semble doubler leur proportion gigantesque.

Elles se présentent en face du spectateur, comme deux témoins impassibles et muets des vicissitudes du globe, et paraissent concentrer en elles-mêmes les secrets du passé et ceux de l'avenir. Leurs sièges sont ornés de deux figures debout, et d'hiéroglyphes si artistement travaillés, qu'on admire encore la finesse du plumage des oiseaux qu'ils représentent. C'est sur la jambe gauche d'une de ces statues que sont gravés les noms des personnages célèbres des différentes nations qui ont attesté, dans différens tems, avoir entendu les sons que rendait la statue de Memnon; et c'est entre ces deux colosses, que, selon Hérodote et Strabon, était placé celui d'Osimandès, le plus grand qu'il y eût en Egypte. L'œil attentif de l'observateur croit le retrouver encore dans la masse informe d'un bloc de granit, qui gît dans cet endroit, voisin du palais nommé Memnonium. Celui-ci élève au sein de ses ruines, ses deux môles majestueux. Des salles soutenues par des colonnes de différentes dimensions, des portes en basalte, des cours, des portiques, des pilastres formés par des figures sacerdotales, des bas-reliefs représentant des combats et des sièges, remplissent son enceinte; mais ce qui étonne le plus au milieu de ces débris, ce sont les parties tronquées de plusieurs colosses, dont l'un, de basalte, a la face tournée contre terre.

Plusieurs artistes qui ont suivi l'expédition d'Egypte, parlent avec enthousiasme de la beauté de cette statue : rien n'égala leur étonnement, quand, après avoir rendu à la lumière ses traits enfouis, depuis des siècles dans le sable, ils les trouvèrent aussi bien conservés que s'ils eussent été sculptés à l'instant même. Leur première idée fut d'emporter ce chef-d'œuvre ; mais la pesanteur de sa masse s'opposa à leur dessein : ces voyageurs éclairés, convaincu que la main de l'homme est souvent plus dévastatrice que celle du tems, confièrent de nouveau à la terre la conservation de ce morceau précieux. Sa dimension peut faire supposer trente-deux pieds d'élévation à la figure dont il faisait partie. Les fragmens qui existent contre le portique de la grande cour sont encore plus énormes, et passent pour être les restes du colosse de Memnon. Les épaules ont vingt-neuf pieds de large, ce qui donne quatre-vingt-cinq pieds de hauteur à la statue ; elle est de granit rouge, ainsi que le pied qui semble lui appartenir, et que l'on voit à quelques pas du tronc.

Pénétrons maintenant dans les tombeaux des rois, et prenons, dans les peintures des Egyptiens, une juste idée de leurs armes, de leurs meubles, de leurs ustensiles, de leurs instrumens de musique, de leurs cérémonies religieuses, et de leurs triomphes.

Les déserts semblent avoir été de tout tems, en Egypte, l'asyle de la mort : leur sol aride paraissait naturellement destiné à conserver les restes regretés d'un parent ou d'un ami; et l'aspect silencieux de la nature y promettait aux ames un éternel repos. Les sépultures, dans la partie occidentale de Thèbes, sont placées au milieu d'une vallée solitaire, dont les rochers de la chaîne lybique forment l'enceinte : leur ensemble présente l'aspect d'une multitude de grottes taillées dans le roc; le principal objet qui fixe les regards est une porte ornée, dans sa partie supérieure, d'un scarabée et d'un homme à tête d'épervier, renfermés dans un cercle applati, en dehors duquel deux figures, à genoux, paraissent en adoration. L'intérieur du monument est disposé en forme de galeries. Les voussures, d'un trait élégant et surbaissé, sont couvertes d'hiéroglyphes aussi ingénieusement disposés qu'ils sont agréablement coloriés; et le premier sarcophage que l'on rencontre, enrichi de sculptures au-dedans et au-dehors, se fait remarquer, au milieu de tous les autres, par son couvercle surmonté d'une figure divine.

Les chambres sépulcrales ne ressemblent pas toutes à celle-ci. Elles sont quelquefois entourées de portiques en pilastres; et les galeries, bordées de loges et de pièces latérales, étalent de tout côté les richesses de l'Art. Malgré les dégradations causées

dans certains endroits, par la filtration des eaux, la plupart des murs sont encore couverts de peintures parfaitement conservées. Les figures des plafonds, peintes en jaune sur un fond bleu céleste, ont toutes la fraîcheur de la nouveauté, et sont des modèles de goût. Ici, l'on voit représentées des armes de toute espèce, des cottes de maille, des flèches, des arcs, des carquois, des sabres, des casques, des fouets, des lances et des javelots. Là, on trouve une collection d'ustensiles et de meubles, des coffres à tiroir, des siéges de tout genre, des lits d'une forme exquise, des vase et des corbeilles. Plus loin, on a dessiné une charrue, des instrumens aratoires, et les différens travaux du labourage. Un cultivateur sème du grain sur le bord d'un champ dont l'inondation se retire. Un autre, la faucille à la main, s'occupe de la moisson. Un troisième soigne des rizières. Dans un autre endroit, on admire une figure, vêtue de blanc, pinçant d'une harpe à onze cordes; et l'on est étonné de trouver au bois de cette instrument sculpté, la même teinte qu'à celui dont on fabrique les nôtres.

Ces sujets domestiques sont mêlés de sujets mystérieux, parmi lesquels on remarque des figures noires, dont les têtes sont séparées du tronc, et d'autres, coloriées en rouge, dans l'attitude d'exécuteurs. Nous ne nous épuiserons pas en conjectures sur le sens de ces images; et laissant à

d'autres le soin d'expliquer ces énigmes, nous nous arracherons aux tombeaux, pour nous transporter sur la rive orientale du fleuve.

C'EST là qu'on apperçoit le temple de Carnak, monument ainsi appelé du nom d'un village moderne qui occupe une petite partie de son enceinte. Le spectateur, en mesurant de l'œil la vaste étendue de sa circonférence, se croit transporté, en songe, dans des régions imaginaires. Les lignes régulières, et non interrompues de cet immense édifice, semblent porter l'empreinte du sceau de l'éternité; et la projection de ses vastes ombres ajoute encore, dans certains momens du jour, à la gravité de son caractère. Son entrée principale, flanquée de deux môles exposés au couchant, est précédée d'une avenue du sphinx, et suivie d'une cour entourrée de colonnes. Celle-ci correspond, au sud, à un monument particulier en saillie sur le plan général : on voit devant les piliers qui forment son péristile, des figures sacerdotales, les bras croisés, tenant, d'une main une espèce de crochet, et, de l'autre, un fléau. Deux rangs de colonnes isolées, dont une seule reste debout, occupent le milieu de la cour principale du grand temple, et aboutissent à une salle immense. Son entrée majestueuse est formée par deux vastes embrasures entre lesquelles sont placés deux colosses en habits de guerrier; et cent vingt-

deux colonnes, dont les plus fortes ont trente-trois pieds de circonférence, soutiennent le plafond de l'intérieur. Les croisées sont ornées de barreaux à compartimens taillés dans le grès.

En sortant de cet endroit, on passe entre quatre obélisques de 80 pieds de haut, et l'on parcourt plusieurs pièces construites en basalte. Celle du milieu, seule, est de granit rouge ; ses parois, couverts de bas-reliefs, flattent la vue, autant par la beauté du travail que par l'éclat des couleurs. Les salles sont suivies de cours, de portiques, et d'un bâtiment spacieux enrichi d'hiéroglyphes. On arrive enfin à la porte de l'est à travers un portique formé par des colonnes alignées au milieu du plan. Les autres portes, plus ou moins ruinées, s'élèvent au sein des décombres des péristiles, des sphynx et des obélisques. On aperçoit encore les restes d'un palais moins spacieux que le premier, huit môles, deux temples et plusieurs avenues de sphynx méchamment mutilés, mais assez conservés cependant pour laisser distinguer les têtes de femmes, de lions, de taureaux et de béliers qui les différencient. Ces derniers se prolongeaient jusqu'à Luxor, village également bâti dans l'enceinte d'un temple qui ne le cède point aux autres par sa magnificence. Deux obélisques précèdent son entrée, contre laquelle sont adossés deux colosses encombrés jus-

qu'aux épaules, et qui est embellie de deux môles couverts de chars de triomphe. On arrive au monument après avoir traversé une vaste cour, plusieurs portiques, et un peristile formé de 14 colonnes de 24 pieds de circonférence, dont les chapitaux en calice couronnent le fût. Des galeries, des sanctuaires occupent l'intérieur de l'édifice.

QUOI de plus grand et de plus étonnant que ces vestiges! Les récits des anciens auteurs pourraient-ils ajouter quelque chose à l'idée qu'ils nous donnent de la perfection de l'art chez les Egyptiens? et que deviennent les traditions, plus ou moins exagérées, comparées à l'éloquence muette de ces témoins irrécusables? Qui pourra calculer les périodes multipliées qui ont amené l'intelligence humaine à de pareils résultats? Quels moyens mécaniques ne fallut-il pas mettre en usage pour transporter les masses énormes que nous avons sous les yeux, et pour en former un si parfait ensemble? Quelle était la trempe des instrumens employés pour travailler avec tant de finesse les matières les plus dures? Si les arts d'imitation chez les Egyptiens n'ont point été portés jusqu'à l'illusion, doit-on les accuser, en cela, d'ignorance ou de défaut de goût? Ce serait peut-être errer que de les juger ainsi. Il est plus naturel de croire qu'ils n'ont point voulu faire des arts un amusement

frivole, et qu'ils les destinaient à un usage plus relevé. Ils en avaient fait un idiome sacré, et ne les employaient que pour servir de type aux sciences utiles et à la morale. Leurs figures n'exprimaient pas les affections de l'ame ; mais elles avaient une pose convenue, pour exprimer une idée reçue. En changer l'attitude, eût été en altérer le sens ; et on aurait regardé cette licence comme un sacrilège. La perfection qu'ils ont, avec peu de lignes, donnée à leurs animaux, prouve qu'ils avaient la connaissance des belles formes. Les sphynx que l'on voit au Musée de Paris, sans être des modèles de goût, peuvent servir à prouver ce que nous avançons. Celui des environs de Memphis a peut-être encore plus de souplesse dans les contours. Il porte le caractère Africain, ainsi que toutes les figures d'hommes et de femmes que les Egyptiens nous ont laissées. Celles-ci ressemblent encore à leurs femmes d'aujourd'hui. Elles ont de la rondeur et de la volupté dans les traits, le nez petit, les lèvres avancées, les pommettes un peu grosses, la bouche grande, mais riante, les yeux longs, peu ouverts, relevés à l'angle extérieur, ainsi que le sont ceux des habitans des pays où cet organe est fatigué par l'ardeur du soleil, ou par l'éclat de la neige. Leurs figures étaient divisées en 22 parties et demie. La tête en avait deux et deux tiers, c'est-à-dire

la huitième partie du tout ; proportion que les Grecs ont adoptée pour le style héroique.

Nous ne devons plus hésiter à regarder l'Egypte comme le berceau des arts ; mais il est difficile de préciser l'époque de leur enfance dans ce pays ; et nous sommes loin de considérer comme des monumens de leur premier âge ceux que nous venons de citer. On remarque, à la vérité, dans les hiéroglyphes, trois manières différentes qui semblent appartenir à des tems différens. Les premiers n'ont qu'un simple contour ; les seconds, en relief très-bas, font de tous le moins d'effet ; les troisièmes sont en relief au fond d'un contour creusé, et d'une exécution beaucoup plus parfaite que celle des précédens ; mais on ne peut tirer de ces différences que de simples conjectures dont la raison se contente, à défaut de preuves, pour classer les époques auxquelles ces ouvrages anciens peuvent appartenir ; et celle de l'origine de l'Art chez les Egyptiens ne reste pas moins incertaine. La chronologie de leurs monumens est aussi douteuse que celle de leurs rois ; la date de la fondation de leurs édifices et de leur empire est le secret du tems : il faut soulever avec discrétion le voile qui l'enveloppe, et ne pas arrêter inconsidérément l'imagination qui se plaît à errer dans le vague du passé.

Mais de nouveaux monumens appellent notre curiosité, et doivent confirmer la haute opinion que nous avons conçue du génie des Egyptiens.

Jetons d'abord un coup-d'œil sur les excavations de Luxor, et parcourons les sinuosités de ces retraites, destinées, sans doute, autrefois aux initiations mystérieuses : elles sont construites en forme de labyrinthes, dont les galeries, correspondant les unes aux autres par des angles multipliés, conduisent à différentes pièces plus ou moins ornées. Ici, l'on suit en tremblant des chemins étroits pratiqués sur le penchant des précipices. Là, des puits profonds, taillés dans le roc, semblent s'ouvrir sous les pas. Leurs parois garnis de trous creusés, en forme d'échelons, de distance en distance, facilitent l'entrée de nouveaux souterrains qui aboutissent à d'autres puits ; et après avoir voyagé de puits en puits, et de chambres en chambres, on regagne par une rampe ascendante la pièce voisine de celle par laquelle on est entré. Les pientures de ces grottes représentent des sujets domestiques, des jeux, des tours de force, des sauteurs de corde : une des plus remarquables est celle où l'on voit un âne qui se dresse sur les pieds de derrière. D'autres grottes, à-peu-près semblables à celle-ci, sont décorées de pompes funèbres, de marches, de cérémonies religieuses. Les prêtres, dans ces tableaux, promènent proces-

sionnellement les images des Dieux. Ils sont suivis de différens personnages, tenant entre leurs mains des vases, des alimens, des armes. Viennent ensuite les sarcophages surmontés de figures divines que des femmes accompagnent, les unes en chantant des hymnes, les autres en pinçant de la harpe, ou en jouant des instrumens à vent. Les méandres qui règnent dans les plafonds sont semblables à ceux de l'architecture grecque, et aux arabesques usitées dans nos édifices modernes. Enfin, dans une grotte, dont l'ouverture est extrêmement étroite, et dont les ornemens sont en partie détruits par la fumée des fascines et des torches, on remarque deux statues de sept pieds de proportion, se tenant par la main, et au-dessus de ce groupe deux chiens en laisse, couchés sur un autel, auprès duquel deux figures à genoux, paraissent en adoration.

TEL est, en raccourci, la tableau que présente encore aujourd'hui la ville de Thèbes. Nous avons, pour ainsi dire, transporté le lecteur sur les lieux : nous laissons à son imagination le soin de rassembler les ruines éparses de cette immense cité, de réédifier ses ateliers, ses palais et ses temples, et de relever les portes redoutables qui vomissaient, en un instant sept cent mille combattans dans la plaine.

APRÈS avoir payé un juste tribut d'admiration aux monumens de la capitale de l'Égypte, après avoir

rendu à leur antiquité notre premier hommage, nous verrons avec un intérêt nouveau ceux qui sont répandus dans les autres parties de ce pays.

Un des plus étonnans est le portique d'Hermopolis, édifice de cent vingt pieds de largeur, sur soixante de hauteur; ses colonnes, couronnées d'un chapiteau qui ne ressemble point aux autres chapiteaux connus, sont formées par des faisceaux de plantes de lotus, et ont trente-cinq pieds de circonférence. L'architrave est composée de cinq pierres de vingt-deux pieds de long; et celle qui reste de la corniche en a vingt-quatre. La richesse des ornemens est subordonnée avec le plus grand art à l'effet général de l'ensemble; et rien n'égale, surtout, le beauté de l'appareil. Le globe ailé figure sur l'astragale des deux côtés du portique, et sous le plafond entre les deux colonnes du milieu.

Le temple de Dendérah, autrefois Tintyris; est peut-être un modèle d'architecture: il prouve que la perfection de cet Art ne consiste pas uniquement dans l'emploi des ordres dorique, ionique et corinthien, mais qu'elle est le résultat de l'accord des différentes parties entr'elles. Ce ne sont pas les bas-reliefs, les inscriptions, les tableaux historiques et scientifiques, dont ce monument est chargé, qui fixent les premiers regards. La première impression

que l'on éprouve, est celle que produisent la simplicité et la belle ordonnance des lignes. Les ornemens traités comme partie accessoire, laissent à la régularité de l'élévation toute sa noblesse et sa grandeur. Une large corniche, au milieu de laquelle on remarque une tête d'Isis, couronne majestueusement le faîte de l'édifice : on voit, au-dessous, sur l'entablement, le globe ailé, dont les plate-bandes, qui forment l'entre-colonnement du milieu, sont également décorées. Un tore, qui semble cercler le monument, ajoute un certain aspect de solidité au talus, et détruit la maigreur des angles, sans nuire à la fermeté et à la précision de la masse. Les colonnes du portique qui s'élève au-dessus de la nef sont surmontées d'un chapiteau formé par la tête d'Isis, et les nombreux hiéroglyphes qui brillent de toute part, en flattant agréablement la vue, laissent, cependant, le spectateur jouir, sans distraction, de l'effet harmonieux de l'ensemble. Telle est sur-tout, la sensation que produit la porte du sanctuaire. Quant à l'intérieur, les Arts et les Sciences unis par le bon goût en ont décoré l'espace; et l'astronomie, la morale et la métaphysique y ont déposé leurs secrets : des sphinx à mi-corps, tenant entre leurs pattes des gouttières, faisaient une partie de son ornement, et servaient à le rafraîchir, par le moyen de l'eau que l'on versait sur la plate-forme du temple. Les différentes chambres sont remplies

de peintures aussi intéressantes que soignées, parmi lesquelles on doit remarquer le planisphère céleste qui occupe le plafond de l'appartement supérieur du monument principal : ce tableau est partagé en deux portions égales par une grande figure que l'on peut prendre pour celle d'Isis, ayant les peids appuyés sur la terre, les bras étendus vers le ciel, et occupant l'espace qui sépare du firmament les régions terrestres; dans l'autre partie, une figure semblable occupe le même espace, et couvre de son corps quatorze globes distribués sur un nombre égal de bateaux, auxquels sept bandes ou zones servent de base, et que des hiéroglyphes innombrables accompagnent et divisent. Cette première chambre est suivie d'une seconde, couverte aussi de tableaux hiéroglyphiques, mais qui n'est éclairée que par l'ouverture de la porte. Les sujets tracés dans la partie supérieure, sont également relatifs au mouvement du ciel, et ceux des murailles à celui de la terre, aux influences de l'air, et à celle de l'eau. Isis représentée par-tout avec les attributs qui la caractérisent, était la divinité particulièrement révérée dans les temples de Tintyris : toutes les offrandes lui sont adressées, quand elle ne les présente pas elle-même à Osiris son époux, et son image fait le principal ornement des édifices qui lui sont consacrés.

Plusieurs petits temples, cachés sous les ruines des constructions arabes, recèlent encore des sculp-

tures au milieu desquelles on distingue un Zodiaque. Enfin, on voit à Tintyris des représentations de péristiles de temples soutenus par des cariatides; images copiées, depuis, dans les bains de Titus à Rome, et imitées récemment par Raphaël.

Que dirons-nous du temples d'Esnay, l'ancienne Latopolis? Quoi de plus beau que la disposition de son plan environné de galeries extérieures! Quoi de plus riches que les huit colonnes, encore debout, dont la vigne, le lierre et la feuille de palmier, forment les chapiteaux! Quelle idée les fragmens de cet édifice ne donnent-ils pas de son ensemble?

Mais rien n'égale la perfection de celui d'Etfu, anciennement Apollinopolis: toutes les parties en sont également belles. Rien de plus simple que ses lignes majestueuses; rien de plus pittoresque que l'effet de l'élévation, et de plus heureusement compassé que chaque membre de ce bel ensemble. Le monument est assis sur une hauteur, du sommet de laquelle, comme une forteresse, il domine une vallée spacieuse. L'aspect général offre une longue suite de portes pyramidales, de cours, de galeries, de portiques, de nefs construites avec d'énormes rochers de grès. Cette matière très-fine donne aux différens ornemens le fini du marbre le plus pré-

cieux ; et les figures ainsi que les hioroglyphes, infiniment variés, sont d'une exécution aussi savante que précieuse. On trouve sur-tout un goût exquis dans les sculptures de la chambre intérieure, dans laquelle on descend à travers les masures qui couvrent la plate-forme du temple.

Ce que nous avons dit jusqu'ici, suffit, sans doute, pour nous donner une idée juste de l'état des Arts chez les Égyptiens. Nous devons être convaincus qu'ils avaient un rapport intime avec les intentions des Législateurs. L'architecture, sur-tout, était essentiellement adaptée aux besoins des peuples, et à la nature du climat ; point de pluie, point de toit, par conséquent point de fronton. La stagnation des eaux du Nil minait la partie inférieure des édifices ; les talus consolidèrent leurs bases. Rien n'était fait au hazard ; et tout prouve que les Egyptiens n'ont jamais séparé le bon sens du bon goût. Persuadés que la solidité est le mérite essentiel de l'architecture, et que sa véritable beauté tient à la confiance qu'elle inspire, ces peuples judicieux ont évité dans leurs constructions les tours de force qui ne produisent qu'une vaine surprise accompagnée d'un sentiment inquiet et pénible. Quant à la décoration de leurs bâtimens, elle n'était point le produit d'une imagination déréglée qui suit aveuglément son caprice; elle présentait un sens moral sous des formes convenues. Leurs

édifices publics étaient, pour ainsi dire, des volumes scientifiques ouverts à tous les yeux, et dans lesquels chacun pouvait puiser des connaissances utiles. Pour faciliter l'intelligence des figures qui composaient leurs tableaux, ils les entremêlaient de petits hiéroglyphes que l'on peut regarder comme une écriture cursive. C'était, au défaut de l'Imprimerie, un moyen simple et grand de perpétuer les évènemens importans, et les principes des Sciences. Le vulgaire, écarté des bibliothèques par l'assiduité de ses travaux, s'instruisait par la vue des images, tandis que les initiés étudiaient ces manuscrits tracés sur des feuilles de papyrus, semblables à celui que l'on a trouvé dernièrement dans la main d'une momie. Cette découverte prouve que les livres étaient en usage dans les tems dont nous parlons; et la bibliothèque d'Osimandès ne laisse aucun doute à cet égard. C'est sur son frontispice que l'on lisait cette inscription philosophique : *Le remède de l'ame.*

Nous n'avons dit qu'un mot des pyramides de Memphis. Nous n'avons point parlé de celles de Giseh, de celles de Sakharah, l'ancienne Nécropolis, et de plusieurs autres. Ces monumens, à-peu-près semblables, ne sont d'aucun intérêt sous le rapport de l'Art; et, soit qu'on les considère comme des tombeaux, soit qu'on les regarde comme des observatoires astronomiques, ne prouvent rien en faveur des progrès du goût.

Que d'objets intéressans se sont offerts successivement à nos yeux; et quelles obligations n'avons-nous pas aux voyageurs éclairés qui nous les ont indiqués! Nous nous plaisons, en les citant, à remplir envers eux un juste devoir de reconnaissance. C'est à l'ouvrage du citoyen Denon, et à l'amitié du citoyen Balzac, que nous devons les renseignemens qui nous manquaient sur un pays que nous avons, nous-même, en partie vu. Nous regrettons que les bornes de notre ouvrage ne nous permettent pas de nous étendre davantage, et de suivre ces artistes distingués dans l'expédition d'Egypte. Mais nous avons encore d'autres régions à parcourir; et déjà l'imagination du lecteur impatient nous à devancé dans l'Asie.

Si les autorités de nos contemporains et celle des témoins oculaires nous sont nécessaires pour ajouter foi à l'existence des monumens que nous venons de décrire, comment pourrons-nous croire à l'existence de ceux dont nous retrouvons à peine quelques trace dans l'histoire? Comment pourrons-nous nous en rapporter à ce que les auteurs anciens racontent des ouvrages exécutés à Babylone? Cependant, ceux qui subsistent encore en Egypte suffisent à nos yeux pour justifier des récits qui, sans objets de comparaison, pourraient nous paraître fabuleux; et le voyageur qui a pénétré dans les pyramides,

qui s'est promené dans les Palais des Pharaon, pourra se faire aisément une idée de celui de Sémiramis.

ESSAYONS de rassembler ces matériaux épars dans les fastes de l'antiquité, et présentons au lecteur l'ensemble des travaux exécutés par la reine d'Assyrie, vers l'an 2122 avant le Christ.

DÉJA les cent portes d'airain, décrites par Hérodote, nous sont ouvertes, et nous apercevons le principal monument de la fameuse Babylone. Mais quittons le style figuré, et écoutons ce que disent les anciens de la grandeur et de la magnificence de ce monument.

SES murailles étaient décorées d'animaux de toute espèce, exécutés en brique, et colories de manière à imiter parfaitement la nature. Sémiramis et Ninus, son mari, y étaient représentés, la première tuant un tigre de son dard, le second abattant un lion. Ici on voyait les effigies, en bronze, de Jupiter et de Bélus; là, on retrouvait celles du roi et de son épouse, accompagnés tous deux des principaux officiers de l'état. On avait placé sur le haut du temple, au milieu de la ville, la statue d'or du père des Dieux, et celles de Junon et de Rhéa. Jupiter, debout, avait quarante pieds de haut. Junon, dans

la même attitude et dans la même proportion, tenait de la main droite un serpent, et de la gauche un sceptre enrichi de pierres précieuses. Rhéa paraissait assise dans un char d'or, ayant à ses genoux deux lions, et à ses côtés deux énormes dragons d'argent. Une table d'or, de quarante pieds de long sur dix-neuf de largeur, était dressée en présence de ces divinités, et supportait deux urnes, deux cassolettes, et trois coupes de même métal, chacune d'un poids énorme.

Mais rien ne semble égaler la proportion colossale du fameux temple de Bélus, monument carré, composé de huit tours, construites en retraite les unes sur les autres. La hauteur de cet édifice, selon Diodore, passait toute croyance : Strabon la fixe à une stade, mesure qui correspond à six cents de nos pieds. La largeur de l'empâtement était proportionnée à cette hauteur. Alexandre ayant voulu réédifier ce temple, démoli par Xercès, employa, pour enlever les décombres dont son emplacement était couvert, deux mois de tems, et les bras de dix mille ouvriers qui ne purent achever cette opération préliminaire.

Que dirons-nous de la somptuosité des jardins de Babylone, de ces terrasses énormes, élevées les unes sur les autres, des routes magnifiques qui

venaient y aboutir? Que dirons-nous, enfin, des vastes quais qui bordoient l'Euphrate, des canaux immenses creusés pour la distribution de ses eaux; et du pont célèbre qui joignait ses rives? On sait qu'il était construit sans voûtes, et qu'il avait près de cent toises de long sur quatre de large : ses piles, à onze pieds les unes des autres, étaient formées d'assises de pierres dont les joints, remplis de plomb fondu, étaient liés ensemble par des clefs de fer. Des éperons excessivement avancés rompaient l'action du courant de l'eau, et en diminuaient le choc. Quelles difficultés la rapidité du fleuve et la profondeur de son lit ne durent-elles pas opposer à une semblable construction? et quels moyens ingénieux ne durent pas employer les architectes qui en triomphèrent?

L'HOMME raisonnable est tenté de se défier de l'exagération de ces récits; et le respect seul pour les traditions de ses ancêtres semble lui faire un devoir d'y ajouter quelque foi. Il sait que les faits sont le plus souvent enflés en passant de bouche en bouche, et qu'il n'en est pas généralement des objets que nous apercevons dans le lointain des tems comme de ceux qui se présentent à nos yeux dans le lointain de l'horizon. Ceux-ci, assujettis aux effets naturels de l'optique, se peignent en petit à à nos regards, tandis que les autres, par un effet

inverse, semblent s'agrandir à notre imagination en raison de leur éloignement C'est au bon sens à rectifier les erreurs du tems, comme il rectifie celles de la vue; mais notre unique but, dans cet ouvrage abrégé de la marche des arts, étant d'enflammer le génie des artistes, et de renfermer dans un cadre, dont on embrasse facilement l'étendue, tout ce qui peut donner une haute idee des efforts de l'esprit humain, nous laissons aux antiquaires les dissertations spécieuses qui substituent doctement le vague du doute à des données plus au moins satisfaisantes : nous abandonnons aux chronologistes la vérification des dates, et poussant plus avant nos recherches, nous suivrons à tâtons les voyageurs qui ont pénétré dans les contrées peu fréquentées de la Chine et de l'Inde. Il ont découvert dans ces pays plusieurs montagnes auxquelles on a donné des formes d'hommes et d'animaux. L'une d'elles représente une figure humaine, dont le nez et les yeux se distinguent à plusieurs milles de distance. Il existe à Salcète et à Illoura des pagodes dont les colonnes et les figures de ronde-bosse sont taillées au ciseau dans le même rocher, et auxquelles on suppose 3000 ans d'existence. Enfin, on affirme avoir aperçu dans l'Inde un temple taillé dans une montagne. Sa construction est aussi gigantesque et aussi extraordinaire que celle de tous ceux que nous avons décrits : sa partie supérieur, terminée

en pyramide, est surmontée d'une statue colossale à quatre bras, et les angles inférieurs sont flanqués d'éléphans monstrueux, attachés par des chaînes évidées avec le plus grand art dans le massif du roc. Le tout ensemble présente l'amalgame du style indien et du style égyptien, ce qui prouve les rapports que ces anciens peuples avaient entr'eux. Quelques auteurs regardent ces monumens comme antédiluviens; mais nous les plaçons à cette époque, parce qu'il nous serait impossible de préciser celle à laquelle ils appartiennent, et que nos recherches à cet égard ne feraient que ralentir notre marche. C'est aussi pour éviter les longueurs, que nous nous croyons dispensés de rapporter en détail ce que l'on dit de la fameuse Ninive, de l'étendue de son enceinte, de la somptuosité de ses édifices, et du luxe de Sardanapale. Il serait également inutile d'exhumer les monumens douteux des nations, qui étaient, au tems dont nous parlons, plus ou moins enfoncées dans les ténèbres de la barbarie; mais nous ne pouvons garder le silence sur le peuple Hébreux, dont la célébrité commence au moment de sa captivité en Égypte, sous le règne de Rampsès.

Aménophis, successeur de ce prince, fut celui que les flots engloutirent, quand les Israëlites, sous les ordres de Moïse, leur chef, traversèrent la mer

Rouge. Ils partirent, alors, chargés des dépouilles de leurs dominateurs, emportant avec eux beaucoup d'objets précieux, et le goût des arts d'imitation qu'ils avaient puisé en Egypte. Peu de tems après, en 1595, ils construisirent le tabernacle au milieu de l'Arabie déserte. L'argent, l'or et les pierreries, furent les matières employées à la construction de cet édifice, dont rien, dit-on, n'égalait la magnificence. Les artistes Béséléeb et Oliad, chargés de l'exécution de cet ouvrage, étaient tellement habiles, que leur talent est regardé, dans l'Ecriture, comme un don de Dieu. Bientôt le peuple naturellement superstitieux, qui se rappelait encore les images mysterieuses de l'Egypte, travailla à la fonte du veau d'or, et fléchit les genoux devant son propre ouvrage. Nous ne pouvons rien dire sur le goût particulier de cette idole réduite en poudre par législateur sacré; mais son existence prouve le fanatisme du vulgaire, pour les objets qui frappent ses sens, et démontre avec quelle facilité une image matérielle peut détourner son attention de la réalité.

Cette propension du peuple à prendre le type d'un objet pour l'objet même auquel il correspond, a été de tous tems la source des différentes idolâtries. La Divinité fut d'abord honorée dans ses œuvres les plus marquans, tels que le soleil, la lune et les autres astres. Ces constellations reçurent, dans la

suite, des formes conventionnelles : on les revêtit des traits hiéroglyphiques de différens personnages, qui, agissant de concert, ou se faisant la guerre entr'eux, figuraient le grand système de la nature ; et ces figures, après avoir conservé long-tems leur véritable valeur, la perdirent dans l'esprit du vulgaire, qui oublia insensiblement les objets dont elles devaient faciliter le souvenir et l'application. La peinture et le dessin furent, dans le principe, la seule écriture usitée. Chaque substantif naturellement représenté, concourait à la formation d'une phrase, par le moyen de certains signes auxiliaires qui nous sont inconnus ; et les révolutions célestes, représentées par différens personnages, étaient tracées sur les murailles des temples. Ces espèces de tableaux furent, dans la suite, mis en action par les prêtres et les initiés. C'était proprement ce qui formait les cérémonies du culte. Ainsi le moyen simple et ingénieux de la pantomime aprenait aux hommes, tantôt par de simples peintures, tantôt par des scènes mouvantes, ce qui leur importait le plus de connaître.

Les Phéniciens donnèrent à ces figures et à ces cérémonies le nom de Mystère ; Mystarim, traduit en langue Chananéenne par Mystarin et en français par Mystère, mot qui signifie secret, couverture, enveloppe.

Les objets qui frappaient les yeux avaient un sens bien différent de celui qu'ils semblaient présenter, puisqu'ils s'appelaient mystères, enveloppes. Quand nous voyons paraître dans les fêtes antiques un enfant, un oiseau, un feuillage, ou telle autre figure, nous ne devons pas nous arrêter aux apparences. Une mère féconde est un symbole de fécondité, et un homme ne serait point une enveloppe, s'il ne signifiait autre chose qu'un homme. Les piliers ou grosses pierres quarrées qu'on arrosait d'huiles et d'essences, et qu'on adora dans la suite comme autant de Dieux, avaient aussi leur sens particulier : elles servaient à marquer le lieu de l'assemblée religieuse, et se nommaient *Bétilies*, d'où vient le mot *Béthel*, qui veut dire maison de Dieu.

Les mystères portatifs, ou les fêtes dans lesquelles on transportait processionnellement les corbeilles et les coffres contenant les choses sacrées, se nommaient les *Palilies*, les *Ménies* ou *Manies*, termes empruntés du langage phénicien, qui exprimait par *Palili* et *Manim* les ordonnances, ou les annonces des réglemens. Ces mêmes cérémonies s'appelaient chez les Grecs Thesmophories, mot qui n'est qu'une traduction exacte des deux premiers. L'enfant naturel ou de métal que l'on portait, était donc le Thesmophore, ou porteur de réglement. Son discours imprimait le respect pour le Créateur, prêchait

l'obnégation des passions, et appelait à une vie plus heureuse et plus durable. Le nom d'Hiérophante désignait la fonction que ce personnage avait à remplir; et c'est par erreur qu'il fut dans la suite regardé comme une Divinité.

OSIRIS, ce Dieu soleil, si fameux en Egypte et en Phénicie, n'était qu'une enveloppe, ainsi qu'Isis; mais ce serait peut-être errer que de croire que ces figures et les cérémonies des grands mystères, telles que celles des fêtes de Cérès et de Bacchus, ne fussent que de simples emblêmes du mouvement du ciel. Tous ces signes, reproduits dans tous les cultes, avec différentes modifications, ne pouvaient être exclusivement relatifs à l'ordre des saisons. On n'en eût pas fait des mystères, et l'on n'eût pas exigé des sermens de ceux qui y étaient initiés. Au surplus, quelle que soit la science que les inventeurs de ces hiéroglyphes aient voulu transmettre au sage, à l'inçu du vulgaire, il est certain qu'elle a pour base la morale la plus pure, et que les fables, les allégories et les figures en contiennent le développement. S'il en était autrement, comment expliquer les meurtres, les assassinats, les adultères, les incestes qui couvrent presque toutes les pages des livres religieux? Ne serait-ce pas faire injure à leurs auteurs, que de ne pas supposer à leurs fictions un sens moral, bien différent du sens matériel?

Salomon regardait les proverbes, les énigmes, les hiéroglyphes, les paraboles, comme des objets dignes de l'étude d'un sage. Le sage, dit-il, s'adonnera à l'étude des hiéroglyphes et des paraboles; il discutera les proverbes pour y découvrir la science qui y est cachée. Ce roi philosophe fit aussi défense aux prêtres d'expliquer le sens des allégories ailleurs que dans les temples, où étaient réunis les initiés, connus sous le nom de Lévites, personnages éprouvés sous le rapport des mœurs.

Nous avons, à la vérité, beaucoup d'allégories qui s'écartent du but que les sages s'étaient proposé; mais celles-ci ne sont point leur ouvrage: il faut les attribuer à l'ignorance qui défigura les types sacrés auxquels il était expressément défendu de ne rien changer, et qui ajouta aux fables tronquées, des pratiques frivoles, superstitieuses, souvent, même, infames et cruelles. Telle fut l'origine de celles qui furent usitées dans la Grèce. Cette partie du globe, si intéressante par le rôle qu'elle joue dans la suite, resta long-tems ensevelie dans les ténèbres de la barbarie; mais l'arrivée de Cécrops, originaire d'Egypte, lui donna bientôt une nouvelle face. Ce prince soumit plusieurs peuplades grecques par la force des armes, conquit l'amitié des autres par la douceur, et pour se maintenir dans un pays continuellement exposé aux incursions des anciens habitans, bâtit un

château, nommé Cécropia, qui servit depuis de citadelle à la ville d'Athènes. C'est à l'époque du règne de ce conquérant que commence celle des marbres, surnommés d'Arondel, et que l'on voit s'élever les villes de Corinthe, de Thèbes, en Grèce, d'Ilium dans la Phrygie, de Carthage en Afrique, et de la nouvelle Tyr. Peu de tems après, en 1218, commença la guerre de Troye, cité prise et détruite l'an vingt-deuxième de Ménestée, le 24 du mois Targlion; Enée fugitif passa dans la Thrace, delà en Sicile, et débarqua avec 600 hommes en Italie, où il fonda le royaume des Latins. Ce fut enfin à-peu-près à cette époque que s'éleva la ville de Smyrne, et que Salomon entreprit la construction du temple de Jérusalem.

On connaît la description de ce monument par Joseph, historien profane; mais on est incertain de savoir s'il s'est livré à l'exagération, en copiant dans ses récits les ouvrages orientaux, ou s'il a pris à la lettre ce qui n'était dit qu'au figuré. Ce merveilleux édifice avait vingt coudées de largeur, soixante de hauteur et autant de longueur. Il était intérieurement recouvert de bois de cèdre, sur lequel on avait sculpté des feuillages dorés; et rien n'était plus somptueux que les ornemens qui y brillaient de toute part. Au milieu d'une quantité innombrable de vaisseaux d'or et d'argent destinés au service du temple, on remarquait

un vase d'airain de cinq coudées de haut sur trente de circonférence. Il était soutenu par douze bœufs de même métal ; trois regardaient l'orient, trois l'occident, trois le midi et trois le septentrion. Ce vaste réservoir, destiné à la purification des prêtres, contenait près de trois cents muids d'eau, et était enrichi de festons, de guirlandes et de représentations d'animaux, exécutés par les artistes les plus habiles. De plus amples détails ne donneraient pas une idée plus juste du fameux temple de Jérusalem ; et nous mettrons le complément à celle que l'imagination peut en concevoir, en disant que Salomon employa à la construction de cet édifice mystérieux trente mille de ses sujets, soixante et dix mille étrangers qui servaient à porter les pierres et les matériaux, quatre-vingt mille autres qui étaient maçons, et dont trois mille deux cents faisaient les fonctions de maîtres.

NOUS n'ajouterons pas de nouvelles preuves à celle-ci, pour démontrer que les arts chez les anciens peuples avaient atteint un degré de perfection proportionné à la latitude que les lois leur accordaient : ils ne présentent, pendant ce laps de tems que nous venons de parcourir depuis le déluge jusqu'à l'an 1019 avant notre ère, qu'une foule d'objets gigantesques. On était loin, dans ces siècles reculés, de la perfection que nous recherchons; mais le génie alors comprimé sous le rapport du goût, ne fut que plus enmpressé de

produire, et se dédommagea par l'étendue de ses productions, des entraves auxquelles il était assujetti. Aussi les monumens de nos ancêtres ne furent-ils que d'énormes ébauches; et les arts, de leur tems, eurent le sort des plantes trop hâtives, dont les tiges démesurées ne portent que des fruits avortés.

La peinture, sur-tout, semble jouer un rôle infiniment au-dessous de celui auquel elle prétendit dans la suite : elle ne fut long-tems qu'un dessin enluminé, qui tint lieu de langue écrite : l'usage qu'on en fit dut nuire à sa perfection, en nécessitant une pratique trop prompte; et ses progrès ne datent que de l'époque à laquelle on substitua des lignes géométriques diversement combinées à une immensité de figures représentant au naturel les différens sujets. Une échelle et une tour représentaient le siège d'une ville. Deux mains armées, l'une d'un bouclier, l'autre d'un arc ou d'une épée, désignaient une bataille. Une palme indiquait une victoire. Le but n'était pas de porter l'imitation au point de faire illusion, mais, seulement, de transmettre des faits dont on voulait perpétuer le souvenir; c'est pourquoi les images étaient profondément incrustées dans les murailles, et les couleurs avaient une solidité capable de résister aux outrages du tems.

A ces causes principales de l'enfance prolongée de la peinture, se joignent celles qui résultent de la complication des moyens dont elle fait usage, et de la

multitude de connaissances qu'elle exige de la part de l'artiste qui s'y livre : Homère, seul, en parle comme d'un art, et semble faire présumer son existence à l'époque de la guerre de Troye. Il s'exprime ainsi :

Cependant Iris, sous les traits de Laodice, épouse d'Antenor, et la plus aimable des filles de Priam, vole vers la belle Hélène : elle entre dans le palais de Pâris, et le trouve occupé à tracer une riche broderie ; c'était l'histoire de ses malheurs, les combats des Grecs et des Troyens, et la guerre que les yeux de son épouse avaient allumée.

Si l'on savait broder une bataille, il est probable que l'on savait la peindre ; et l'existence des riches teintures de Tyr et de Sidon prouve la connaissance que l'on avait de la variété des couleurs et de leur amalgame. Cependant ce prince des poètes n'était pas contemporain de l'évènement qu'il a célébré dans ses vers, nous ne pouvons tirer de ces citations que des inductions vagues.

Quant aux autres arts, ils furent au moins aussi cultivés que ceux dont nous nous occupons principalement. C'est à tort que l'on prétend que l'anatomie fut ignorée des Egyptiens. Atothès, l'un de leurs plus anciens rois, écrivit un livre sur cette science ; et si l'on réfléchit aux cérémonies usitées dans les funérailles de ces peuples, on doit croire que la pratique dembaumer

les cadavres avaient dû provoquer la curiosité de quelques hommes, et les porter à étudier la charpente du corps humain.

Les aromates qu'on employait pour préserver les morts de la putréfaction, et la parfaite conservation des momies, prouvent que la chimie n'était point inconnue. Enfin la Colchide, si renommée par la multitude de ses plantes, et par leurs différentes propriétés, avait dû mettre les peuples de l'Asie à même d'étudier avec succès la botanique.

Si nous portons nos recherches sur l'art de la navigation, nous sommes obligés de convenir de l'ancienneté de son invention; elle appartient à tous les peuples qui ont habité les bords de la mer. Un tronc d'arbre flottant sur l'onde donna aux plus hardis l'idée d'en rassembler plusieurs et de former un radeau. Bientôt un seul bois creusé forma une nacelle, nommée par les Grecs monoxyles.

Le vaisseau le plus fameux de l'antiquité est celui que montèrent les Argonautes; et le nom d'Argos, qui le construisit, a été préservé de l'oubli. Cette barque avait cinquante rames; et quand Homère lui prête des voiles, il prend une licence qui prouve que la navigation, de son tems, était plus avancée qu'elle ne l'était à l'époque dont nous parlons. Cette vérité est attestée par le poème d'Orphée, le premier qui ait célébré l'expédition de la Colchide.

Au tems du siège de Troye, les vaisseaux n'étaient point encore pontés : ceux avec lesquels Achiles prit douze villes, par mer, ceux qui composaient la flotte des Grecs confédérés, n'étaient que de simples barques qui contenaient cinquante hommes, ou cent vingt au plus, selon Thucydide.

La médecine s'exerçait comme elle s'exerce encore aujourd'hui chez certains peuples de l'Orient. Les malades étaient exposés à la porte de leurs maisons : il n'était pas permi de passer près d'eux, sans s'informer de la nature de leurs maux : ceux qui les avaient éprouvés, indiquaient les remèdes dont ils avaient fait usage pour se guérir, et les conseils qu'ils donnaient aux malheureux, n'attendaient pas leur salaire. C'était, surtout, dans les vieillards, que les malades plaçaient leur confiance : ceux-ci devaient à une longue expérience l'acquisition d'une grande quantité de recettes, et le discernement nécessaire pour en faire une juste application. La chirurgie, confondue avec la médecine, se bornait à des opérations faciles, tendantes à remettre en place, et à rapprocher des parties divisées, dont la nature seule aurait mal-adroitement opéré la soudure.

Les ouvrages d'Hermès Trimégiste, soit qu'on considère ce personnage comme un être fantastique,

soit qu'on le regarde comme un être réel, prouvent que la physique avait été profondément étudiée. On dit que cet homme extraordinaire grava sur une seule émeraude le procédé du grand œuvre.

L'AUTEUR hébreu, qui a pour titre *la Maison de Melchisedech*, parle d'un premier Hermès en ces termes :

LA maison de Chanaan vit sortir de son sein un homme d'une sagesse consommée, nommé Adris ou Hermès : il institua, le premier, des écoles, inventa les caractères, les arts et les sciences : il en possédait une, entr'autres, qu'il ne communiqua qu'aux prêtres, en leur enjoignant de la garder pour eux avec un secret inviolable : ceux-ci promettaient, par serment de ne la divulguer qu'à ceux qui, après de longues épreuves, auraient été trouvés dignes de leur succéder dans leurs fonctions. Cette science fut appelée *l'art sacerdotal*; et les rois défendirent, sous peine de perdre la vie, la moindre indiscrétion à ceux qui y étaient initiés.

ALKANI et Géladius font mention d'un second Adris ou Hermès, surnommé par excellence Trimégiste : il porta l'art sacerdotal, et toutes les sciences, beaucoup plus loin que le premier. Voici comme ces auteurs s'expriment à ce sujet :

Du tems d'Abraham, vivait en Égypte Hermès ou Adris second; que la paix soit avec lui! Il fut nommé Trimégiste, parce qu'il était à-la-fois, roi, philosophe et prophète : il enseigna l'art des métaux, la science des nombres, et celle de la nature, qui le conduisit à toutes les autres. Eusèbe déclare expressément, d'après Manithou, que Hermès fut l'inventeur des hiéroglyphes, qu'il en dévoila le sens aux prêtres; que l'intelligence en fut communiquée à Ptolomée Philadelphe, qui, quoique peu discret, ne révéla jamais le secret qui lui avait été confié.

Selon Philon, ce fut en Égypte que Moïse apprit la philosophie symbolique, ou la science de la nature. Abraham, auteur hébreu, assure *in exordio Geneseos*, que tout ce qui est contenu dans la loi des Juifs est écrit dans un sens allégorique, et voilé par des paraboles. Ce fut dans les ouvrages d'Hermès que le législateur sacré puisa la sagesse; et nous ne partageons pas l'opinion de ceux qui attribuent le *Pimander* aux Chrétiens, à cause de la conformité de ses dogmes avec ceux du christianisme : cette objection n'est d'aucun poids, quand on sait que toutes les religions qui ont eu du succès, sont basées sur les mêmes principes, et doivent, par conséquent, avoir les plus grands rapports entr'elles.

Ce que nous avons dit de la physique peut servir

à lever toute espèce de doute relativement aux progrès de l'astronomie. On fait remonter à 3100 ans avant Jésus-Christ la formation des tables astronomiques dressées dans l'Inde par les Brames. Les peuples de l'Asie durent être provoqués à l'étude des astres par l'aspect d'un ciel pur, qui semblait leur présenter à nu le feu de ses rouages; et l'on doit peut-être à leur goût pour l'observation, l'élévation prodigieuse de leurs édifices.

Nous ne nous attacherons pas à prouver l'antiquité de la musique et de la poésie. On sait que la mythologie, dont les Égyptiens sont les inventeurs, est la base de celle-ci; et que l'empereur Kun, qui créa la musique chinoise, vivait 2205 ans avant notre ère. Il est à remarquer, en outre, que le système musical des Grecs et celui des Chinois sont le complément l'un de l'autre, et paraissent n'en avoir formé qu'un seul chez un peuple plus ancien.

Quant à l'art de la législation, il consistait plutôt à prévenir le mal qu'à le punir. Les besoins factices étant autrefois beaucoup moins multipliés qu'il ne le sont aujourd'hui, les contestations étaient alors plus rares qu'elles ne le sont de nos jours; le code civil était peu compliqué; et les agens nécessaires pour le mettre à exécution, étant peu nombreux, formaient un corps aussi respecté que respectable. Il ne fallait pas alors, pour consolider un simple marché, le

concours des écrits et de plusieurs témoins. La parole seule sanctionnait toutes les conventions; et la construction grotesque d'un contrat n'ouvrait pas la porte du dédale des procédures. Ce serait une erreur que de regarder comme des barbares des peuples dont l'organisation civile serait excessivement simple, et de considérer comme des modèles de perfection ceux qui, par l'effet d'une fatale expérience, se seraient formé un code de lois plus fastueux. L'acception forcée que nous donnons au mot civilisation, nous fait prendre le change sur le véritable sens qu'il renferme. Cette expression, qui vient du mot latin *civis*, désigne l'état de ceux qui, renonçant à la vie errante, se lient par de nouvelles conventions, et se réunissent dans des cités; mais cet état, qui peut comparativement être le plus heureux, ne répond pas toujours à l'idée de perfection que nous attachons à l'état de civilisation. La civilité et l'urbanité ne consistent, le plus souvent, que dans un extérieur composé, qui, sans rendre les individus meilleurs, leur prête à tous les dehors de la vertu. Nous sommes choqués des formes austéres de l'homme agreste, et nous nous mettons en garde contre ses moindres défauts. Nous sommes victimes des vices de l'homme civilisé, qui nous séduit par des formes aimables.

TERMINONS l'esquisse de cette époque en citant

les principaux personnages qui l'ont illustrée. De ce nombre sont Amphion, fameux musicien, qui, selon la fable, bâtit la ville de Thèbes au son de sa lyre; Hyagnis, fameux flûteur phrygien; Marsias, et Olimpe son disciple; Tamiris, la plus belle voix de son tems; et Dédale, artiste célèbre, qui excella dans l'architecture, la sculpture et la mécanique: quelques auteurs regardent ce dernier comme le type des sciences, dont on le fait l'inventeur: leur opinion, à cet égard, se fonde sur le sens du mot grec *dedala*, qui signifie tous les ouvrages faits avec art; mais, en admettant que Dédale ne soit qu'un être imaginaire, on ne peut nier que les ouvrages qui lui sont attribués ne fassent époque dans l'histoire des arts. Ce fut lui qui métamorphosa les hermes, ou pierres quarrées, en statues, et qui construisit le fameux labyrinthe de Crète, île qui lui servit de retraite, lorsqu'après s'être souillé du sang de son neveu, il se réfugia à la cour de Minos II. Peu de tems après, un nouveau crime le fit enfermer dans une étroite prison; mais il parvint à s'évader avec son fils, et se retira à Inychus, en Sicile. Sa présence ne tarda pas à allumer la guerre entre ses nouveaux hôtes, et le premier, qui le réclamait avec instance. Cependant les Siciliens furent redevable à cet homme extraordinaire de leur progrès dans les arts; ils furent ses élèves, ainsi que les Etrusques; et c'est pour cette raison que quelques

savans pensent que les progrès de ces peuples sont antérieurs à ceux des Grecs. Parmi les productions de Dédale, Pausanias cite plusieurs morceaux que l'on voyait, ou que l'on se rappelait encore de son tems. Il fait mention d'un siège ou espèce de trône qui existait à Corinthe; d'un Hercule nu, en bois, placé près du temple de Vénus Chalinitis; d'une autre statue, également en bois, érigée dans le temple d'Hercule, à Thèbes; et d'une figure de Trophonius que l'on admirait à Lébadée. On possédait encore de cet artiste la Britomartis, à Olynte, ville de Crète, et à Cnosse, une minerve, ainsi qu'un morceau, représentant un chœur de danse, ouvrage exécuté pour Ariane, et célébré dans les chants du divin Homère.

A côté de cet homme illustre nous placerons Memnon de Syenne, peintre et sculpteur; Zoroastre, grand philosophe, qui conquit par ses prédictions le trône des Bactriens, et qui, vaincu par Ninus et Sémiramis, appela sur lui le feu du ciel par lequel il fut consumé.

Epéus n'est pas moins célèbre que les personnages que nous venons de citer : les Corinthiens regardaient comme un chef-d'œuvre de ce statuaire une sculpture en bois qui représentait Mercure; mais l'ouvrage qui l'a particulièrement immortalisé, est le fameux cheval

de bois, par le moyen duquel les Grecs s'emparèrent de Troye. Selon les poètes, cette statue colossale fut introduite dans la ville, au grand étonnement des habitans; mais bientôt ses flancs entrouverts vomirent un essain de héros, qui portèrent partout la désolation et la mort. Ce récit merveilleux fait véritablement image, et convient à la poésie; mais il est peut-être plus raisonnable de croire, avec quelques auteurs, que la prise d'Illium fut due à la machine nommée, dans la suite, belier, et qu'une tête de cheval terminait celle dont Épéus fut l'inventeur.

NOUS ne devons pas passer sous silence Asaph, Héman et Iditun, chefs de la musique du tabernacle, sous les rois David et Salomon. Nous aurons sans doute une haute idée de la perfection des accords dans leur tems, si nous en jugeons par l'effet que produisaient les sons de la lyre du roi prophète sur l'esprit de Saül. Que devons-nous penser, enfin, du fameux Hiram, de Tyr, architecte du temple de Jérusalem ?

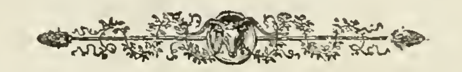
IL nous reste encore à parler de Cadmus, qui abandonna la Phénicie pour venir fonder la ville de Thèbes, à laquelle il donna ce nom, en mémoire de Thèbes d'Égypte sa patrie, et qui enrichit cette nouvelle cité de trois statues de Vénus, faites avec les débris des vaisseaux sur lesquels il avait traversé les mers.

Ce fait prouve que la Grèce fut policée par des colonies parties de l'Égypte et de la Phénicie ; mais on ne peut nier que ce ne soient les peuples venus du nord qui aient le plus contribué à sa population. C'est aux Pélages, nom que l'on donnait aux émigrans septentrionaux, que quelques savans attribuent les monumens de l'art antérieurs à l'émigration de Cécrops, de Danaüs et de Cadmus : ils regardent comme leur ouvrage une statue d'Orphée sculptée en bois dans un temple de Cérès Eleusine, temple bâti en Laconie, non loin des sommités du Taÿgette. En effet, si les Pélages, qui d'abord s'établirent dans la Thessalie, d'où ils se répandirent dans la Grèce, étaient des Thraces, comme il y a tout lieu de le croire, ils durent rendre un culte particulier à Orphée, poète religieux, qui avait établi dans leur patrie le culte divin, la célébration des mystères, et qui fut l'auteur de la plus ancienne Théogonie.

L'ART à son aurore commence à poindre sur l'horizon de la Grèce : bientôt, comme un astre étincelant, il va, dans sa course rapide, faire éclore, sous ce climat heureux, les chefs-d'œuvres les plus parfaits.

LA nature, dans ce pays, ne s'est point épuisée en productions gigantesques ; et le génie de l'homme ne s'y est point abandonné aux écarts de l'imagination : il n'a pas cherché la grandeur dans l'étendue des

dimensions ; mais il l'a trouvée dans des proportions exactes, parfaitement d'accord entr'elles : il a fixé d'une manière invariable les règles du goût; et si les Grecs ont été les élèves des Égyptiens, on peut dire, avec vérité, qu'ils ont surpassé leurs maîtres, et qu'ils sont les nôtres.



EXAMEN DES PLANCHES.

PREMIÈRE LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

SAINT JEAN *baptisant sur les bords du Jourdain, tableau sur toile, de deux pieds onze pouces de haut, sur trois pieds sept pouces et demi de large; par* NICOLAS POUSSIN *né à Andely en* 1594, *mort à Rome en* 1665, *élève de* QUINTIN-VARIN.

CETTE composition a un caractère de simplicité vraiment analogue au sujet. La pantomime des différens personnages est variée, sans que l'artiste ait eu recours aux attitudes contrastées. La scène est religieuse et paisible. Le fond est simple et tranquille. Les groupes sont naturellement espacés. La componction et la résignation sont peintes sur toutes les physionomies. Le programme est ponctuellement rendu. Les hommes, les femmes, les enfans, les vieillards accourt de toutes parts pour recevoir le baptême; les uns par eau, les autres par terre; ceux-ci à pied, ceux-là à cheval : rien n'est omis. Les riches vêtemens dont on se dépouille, indiquent les objets superflus auxquels il faut renoncer pour recouvrer l'innocence baptismale; enfin, l'ensemble et les détails de cette production inspirent le recueillement et le respect. Le dessin n'est pas très-pur; mais il n'est pas incorrect. Le peintre semble avoir dédaigné un fini précieux qui n'eût rien ajouté à la poésie de la pensée. En général, cet auteur ne séduit point les yeux; il n'agit

sur les sens qu'autant qu'il faut pour émouvoir le cœur : l'homme superficiel n'est attiré ni par le charme de son coloris, ni par la finesse de ses contours; mais l'homme sensible est enchaîné devant ses ouvrages, par la force et la profondeur du sentiment.

PLANCHE II.

LE MARTYRE DE SAINTE AGNÈS, *tableau sur toile, de seize pieds deux pouces de haut, sur dix pieds cinq pouces de large; par* DOMINICO ZAMPIERI (dit LE DOMINICAIN), *né à Bologne en* 1581, *mort à Naples en* 1646.

Ce tableau décorait le maître-autel du couvent des religieuses de Bologne. La France en doit la possession à ses conquêtes. La composition est grande dans son ensemble, et les détails sont rendus avec beaucoup de vérité. On admire, sur-tout, l'expression de la Sainte que le glaive a frappée, et qui tombe, en levant les yeux au ciel, sur le bûcher qui doit la consumer. Le juge semble étonné du courage de sa victime. Toutes les figures sont bien en action, et la cour céleste, qui occupe la partie supérieure de la scène, diminue, par son aspect paisible, l'horreur qu'inspire le sujet principal. On pourrait peut-être désirer que le bourreau fût mieux développé; que les femmes et les enfans, témoins du supplice, fussent plus éloignés de ce spectacle sanglant. Le plan sur lequel est placé le tribunal du préfet Simphorius n'est pas assez indiqué. Les deux exécuteurs renversés pourraient être aisément pris pour deux martyrs. L'artiste aurait dû trouver un moyen ingénieux pour lever tout-à-fait ce doute. Ces défauts sont effacés par de grandes beautés, et cet ouvrage est justement estimé.

PLANCHE III.

LE CHRIST ET LA SAMARITAINE, *tableau sur toile, d'un pied huit pouces de haut, sur deux pieds six pouces de large, par* GUIDO RENI (dit LE GUIDE), *né à Calvenzano, près Bologne, en* 1579, *mort en* 1642.

Le sujet offrait peu de ressources. Comment rendre en peinture un dialogue? Le dessin doit parler aux yeux le langage qui leur est familier.

La pantomime est assez universellement entendue, et présente assez d'avantages à l'artiste pour satisfaire son ambition. Il ne doit point chercher à vaincre les difficultés étrangères à son art; cependant le Guide semble avoir triomphé, autant qu'il était possible, de celle qu'il s'était donnée. La surprise de la femme, en entendant le discours du Christ, est bien exprimée, et la physionomie de celui-ci est douce et persuasive; il n'a peut-être pas la noblesse qui convient à la Divinité : sa draperie, jetée sans légèreté et sans art, laisse à peine deviner le nu. La Samaritaine est d'un dessin et d'une proportion un peu lourds, et le paysage n'est pas riche de plans.

Cette production, due au pinceau d'un maître estimé, serait un modèle imparfait à proposer aux élèves.

PLANCHE IV.

PAYSAGE, *tableau peint sur bois, de huit pouces et demi de haut, sur dix pouces et demi de large; par* VAN-HUYSUM (JEAN), *né à Harlem en* 1646, *mort à Amsterdam en* 1733, *élève de* VANDER MEULEN.

On reconnaît dans cette agréable composition la touche précieuse et le coloris brillant de ce peintre. Le site est noble, et la fraîcheur des eaux semble le vivifier.

PLANCHE V.

PORTRAIT DE CHARLES PREMIER, Roi d'Angleterre, *tableau peint sur toile, de huit pieds quatre pouces de haut, sur six pieds six pouces de large; par* VAN-DYCK (ANTOINE JEAN), *né à Anvers en* 1599, *mort à Londres en* 1641, *élève de* RUBENS.

CE morceau ne laisse rien à désirer sous le rapport du coloris et de l'effet; mais le monarque n'a pas l'expression qui devrait le caractériser, et semble uniquement occupé de sa pose.

PLANCHE VI.

STATUE de marbre de Paros, *de cinq pieds huit pouces de haut.*

Si l'on s'en rapportait au sens des caractères grecs, que l'on voit sur l'écaille de la tortue,

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ
ΚΛΕΟΜΕΝΟΥΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΠΟΙΗΣΕΝ

ce bel ouvrage serait de *CLÉOMENE, fils de CLÉOMENE, Athénien.* Cependant, l'antiquité ne cite qu'un seul statuaire de ce nom, lequel fut fils d'Appollodore, et vécut 390 ans avant l'ère chrétienne; c'est celui dont Pline parle avec éloge, qui, si on l'en croit, fit les Muses nommées Tespiades, parce qu'elles étaient vêtues à la manière des femmes de la ville de Tespis. La statue dont nous offrons ici la copie, porte le caractère romain, et ne paraît pas être aussi ancienne que l'auteur auquel on l'attribue. Si l'inscription n'a pas été ajoutée, comme beaucoup d'autres, il faut supposer un nouveau *CLÉOMENE*, moins connu que l'ancien, et qui n'avait pas moins de mérite.

Quant à la tradition qui avait donné à cette figure le nom de *Germanicus*, fils de Drusus et d'Antonia, nièce d'Auguste, elle est démentie par l'inspection des médailles, qui nous ont conservé les traits de ce prince, mort à 34 ans, à la fleur de son âge.

Les antiquaires pensent aujourd'hui que l'artiste a voulu représenter un orateur romain. Cette opinion est d'autant plus vraisemblable, que le geste de la main droite indique un homme prêt à parler, et que la tortue sur laquelle tombe la calamyte est le symbole de la prudence, qualité essentielle à celui qui veut cultiver avec succès l'art de la parole.

La statue est d'un beau travail, bien que toutes les parties ne soient pas parfaitement d'accord entr'elles, et semblent appartenir à différentes natures. La tête, surtout, paraît trop âgée pour les autres extrémités.

Ce marbre placé, sous Louis XIV, dans la galerie de Versailles, se voyait autrefois dans la villa Montalto ou Négroni, jadis les jardins de Sixte-Quint.

N.° 1 N. POUSSIN. École Franç.



Dessiné par Dufresne. Gravé à l'Eau forte par Duplessi-Bertaux. et Terminé par Niquet

S.t JEAN BAPTISANT SUR LES BORDS DU JOURDAIN.

DOMINIQUIN.



LE MARTYRE DE S^TE AGNÈS.

Pl. 4.

J. VAN-HUYSUM.

École Flam.



Dessiné par Guiot le J.ne — Gravé à l'Eau forte par Desaulx — et Terminé par Liénard

LES BAIGNEUSES.





CHARLES I.ᴱᴿ ROI D'ANGLETERRE.





Dessiné par Vauthier, Gravé à l'Eau-forte par Gounod. et Terminé par Vve Massard

L'ORATEUR ROMAIN.

EXAMEN
DES PLANCHES.

DEUXIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

Le passage du Granique, *tableau sur toile, de seize pieds de haut sur trente pieds de large ; par* LE BRUN (Charles), *né à Paris, en* 1619, *mort dans la même ville en* 1690, *élève de* VOUET et du POUSSIN.

Il est difficile de peindre avec plus de force et d'énergie l'action du passage d'un fleuve, par une armée victorieuse. La scène a de la profondeur. Les plans sont nettement indiqués. L'exécution est hardie, et la teinte historique. Les contours sont larges et les caractères nobles. L'ensemble présente le désordre d'un combat, mais sans confusion. Les groupes sont bien enchaînés, et chaque personnage a le mouvement qui lui convient. Le héros conserve de la noblesse et du sang-froid au milieu du carnage.

A l'époque à laquelle vivait l'auteur, on était moins scrupuleux que l'on ne l'est aujourd'hui, sur l'exactitude des costumes ; cependant, il s'en est peu écarté. On pourrait peut-être lui reprocher dans ses formes une certaine rondeur qui donne souvent de la mollesse à ses figures et à ses chevaux.

Ce tableau fut peint pour la galerie d'Apollon, au Louvre.

PLANCHE II.

Le Mariage de la VIERGE, *tableau sur toile, de un pied onze pouces de haut, sur treize pouces et demi de large; par* VANLOO (Carle), *né à Nice en* 1705, *mort à Paris en* 1765, *élève de* Jean-Baptiste VANLOO, *son frère, et de* Benedetto LUTI.

Nous n'atteindrions pas le but que nous nous proposons dans cet ouvrage, si nous ne portions pas un examen sévère, même sur les productions les plus estimées, et nous serions coupables, si nous passions leurs défauts sous silence. Ces raisons nous engagent à être rigoureux à l'égard de celle-ci.

Son coloris a quelque charme. La tête du Grand-prêtre et celle de la Vierge ne sont point sans mérite; mais celle de Joseph est triviale. On pouvait lui donner les traits d'un artisan, sans lui faire une physionomie basse. On ne sait de quelle étoffe sont les draperies flamboyantes dont les personnages sont enveloppés. Rien n'indique l'autel sur lequel est censé poser le candelabre. On ne voit point à quoi s'attache le rideau pesant qui sert de repoussoir. On cherche en vain à appercevoir le plan de la colonnade, et l'œil ne peut point circuler dans le lieu de la scène. On ne composerait point un groupe de sculpture autrement que ce tableau. Que dirons-nous de l'inexactitude du costume du pontife, dont la tunique hébraïque est ornée d'une dentelle de Flandre? Il faut penser avant que de produire.

Ce tableau vient du cabinet de M. de Tolosan.

PLANCHE III.

MARS et VÉNUS, *tableau sur toile, de quatre pieds deux pouces de haut, sur quatre pieds dix pouces de large; par* GUERCHIN (Gio-Francesco Barbieri *dit le*), *né à Cento en* 1590, *mort en* 1666, *élève de* Benoît GENNARI.

La certitude d'exécution et la vigueur du coloris font le principal mérite de ce tableau. Il ne présente ni intérêt, ni unité dans l'action.

Les personnages semblent être en scène avec le spectateur. On reconnaît difficilement la déesse de la beauté sous les traits matériels que l'artiste a donné à sa Vénus Le dessin de la jambe et du bras gauche de cette figure n'est ni élégant, ni correct. La main en raccourci est encore moins bien. Les draperies sont jetées sans art. La forme de l'armure de Mars n'a aucun rapport avec celle des cuirasses des tems héroïques. On ne voit point dans cette composition le beau idéal qui doit caractériser les sujets mythologique, et l'on ignore si l'action se passe en plein air ou dans un intérieur.

Ce tableau, peint en 1634, vient de la galerie de Modène.

PLANCHE IV.

PAYSAGE, *tableau peint sur toile, de trois pieds sept pouces de haut, sur six pieds de large ; par* Nicolas POUSSIN.

L'INTENTION de l'auteur a été de composer un site riche et agréable. Il place le spectateur dans la Thessalie, sur les bords du Pénée, à l'endroit où ce fleuve baigne de ses flots paisibles une ville opulente. Là, les fabriques en activité confondent la fumée de leurs fourneaux avec les vapeurs du ciel : ici, les bateliers importent et exportent les objets de commerce : plus loin, des baigneurs se jouent dans les eaux.

Sur le devant du tableau, au sein de la verdure, est une scène mélancolique. Orphée attire les nymphe par la douceur de ses chants, mélés aux accords de sa lyre. Euridice occupée à cueillir des fleurs, a entendu la voix de son époux ; elle accourt ; mais elle est piquée par un reptile : ses traits expriment la douleur ; sa corbeille échappe de ses mains ; ses genoux fléchissent ; enfin, elle est prête à tomber, sans que le chantre puisse appercevoir cette infortunée, dont un jeune homme, captivé par l'attention, lui dérobe la vue. Peut-on trouver une composition plus poétique et plus heureusement exécutée ?

PLANCHE V.

Portrait d'homme, *tableau sur bois, de trois pied sixs pouces de haut, sur un pied huit pouces et demi de large ; par* RUBENS (Pierre Paul), *né à Cologne en* 1577, *mort à Anvers en* 1640 ; *élève d'*OTTO VÉNIUS.

Il est difficile de pousser plus loin la magie de la couleur. Les chairs et les draperies font illusion ; mais l'attitude de la main droite est insignifiante.

Le peintre a réprésenté Nicolas ROCKOX, son ami, bourguemestre de la ville d'Anvers, né vers 1560, mort en 1640.

PLANCHE VI.

ANTINOUS Egyptien, *statue de marbre blanc, de sept pieds de haut.*

Cette figure est d'un bel ensemble ; mais un peu molle de forme, si on la compare aux chefs-d'œuvre des Grecs. Le genou de la jambe qui avance n'est pas d'un contour très-pur. Le torse de chaque pied est trop élevé. Ces légers défauts n'empêchent point cet ouvrage d'être regardé comme un très-beau modèle. L'artiste inconnu qui en est l'auteur, a voulu représenter Antinoüs favori d'Adrien, qui se précipita dans le Nil, pour sauver les jours de ce prince. C'est pour consacrer plus particulièrement la mémoire de cet acte de dévouement, que ce jeune homme fut caractérisé sous la forme d'un des dieux que les Egyptiens invoquaient pour détourner les maux dont ils étaient menacés, et que les Romains appelaient *averrunci* ou *depellentes.*

Ce morceau, tiré du Musée du Capitole, a été découvert en 1738, à Tivoli, dans la villa Adriana.

LE BRUN.

N°. 7. Eco. Franc.



Dessiné par Defraine — Gravé à l'Eau forte par Dupl. Berlaux — et Terminé par Niquet

LE PASSAGE DU GRANIQUE.



Dessiné par Dazet — Gravé à l'eau-forte par Devilliers — et Terminé par Bovinet.

LE MARIAGE DE LA VIERGE.



N.° 9. GUERCHIN. Ecole Ital.

Dessiné par Plonski Gravé par Le Villain

MARS ET VENUS.

N. POUSSIN.

N° 10

Éc. Fr.

Gravé à l'Eau forte par Dissault

Terminé par Niquet

LA MORT D'EURYDICE.

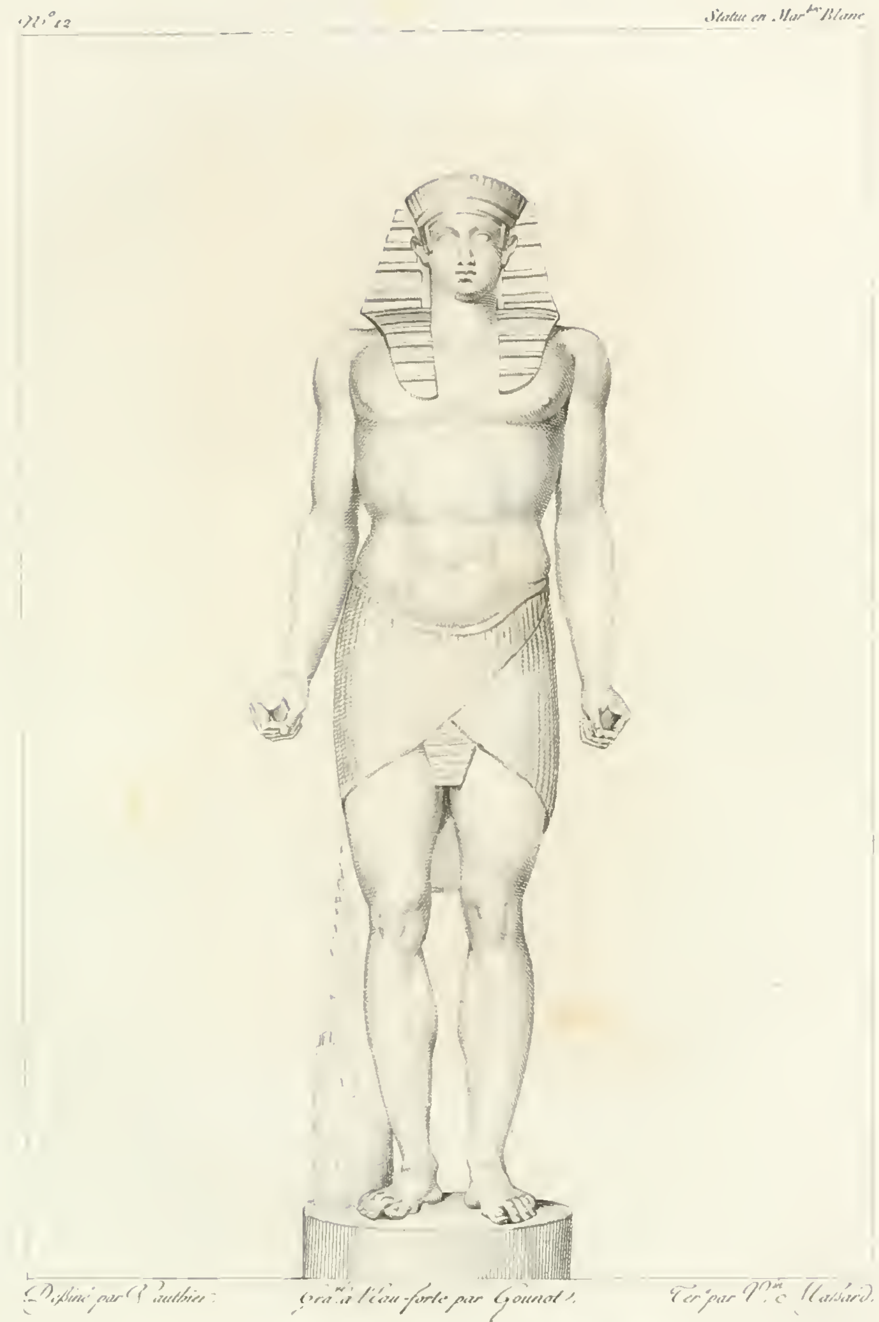


N.º 11 RUBENS.



NICOLAS ROCKOX.





Dessiné par Vauthier. Grav.é à l'eau-forte par Gounod. Ter.é par V.ve Massard.

ANTINOÜS EGYPTIEN.

EXAMEN

DES PLANCHES.

TROISIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGUE; *tableau peint sur toile, de quatre pieds onze pouces de haut, sur trois pieds sept pouces de large; par* SPADA (Leonello), *né à Bologne, en* 1576, *mort à Parme, en* 1622.

Il faudrait être insensible pour ne pas éprouver une vive émotion à la vue de cette scène touchante. L'artiste a rendu avec une grande vérité l'ingénieuse parabole du Christ. La tête de l'Enfant est un chef-d'œuvre. Ses traits altérés, sans rien perdre de leurs charmes, portent l'empreinte du malheur. Ses yeux sont inondés des larmes du repentir, et son attitude, vraiment suppliante, désarmerait le cœur le plus inflexible. L'indulgence et la bonté sont peintes sur la physionomie du vieillard. Le pardon désiré est sur ses lèvres, et son sein paternel est ouvert au malheureux jeune-homme, qu'il couvre de son manteau. Cette composition naïve réveille dans l'ame du spectateur le souvenir des sensations qu'il éprouva dans son enfance à la lecture de l'Apologue sacré. On croit le voir en action; et le critique est obligé d'essuyer ses pleurs, avant que d'apercevoir quelques légers défauts dans cet ouvrage.

PLANCHE II.

TERPSICHORE, *Muse de la Danse, tableau de forme ovale, peint sur bois, de trois pieds six pouces de haut, sur deux pieds de large; par* SUEUR (Eustache le); *né à Paris, en* 1617, *mort en* 1655, *élève de* VOUET.

Cette figure est remplie de charmes et de finesse. Sa physionomie, animée par le sentiment de la mesure, est parfaitement d'accord avec son action. Elle tient avec grace le triangle, qui retentit sous ses doigts. Ses contours sont souples et corrects. Les draperies sont légères et artistement jetées. Le coloris est aimable, et bien analogue au sujet.

PLANCHE III.

UN CHASSEUR ASSIS, SE REPOSANT AU PIED D'UN ARBRE; *tableau peint sur bois, de dix pouces de haut, sur huit pouces de large; par* VOIS (Ary ou Adrien de); *né à Leyden, en* 1641, *élève d'*ADRIEN VAN DEN TEMPEL.

Cette production flamande est d'un ton harmonieux et d'une exécution soignée; mais elle parle plutôt aux yeux qu'à l'esprit. Le Chasseur semble montrer sa proie avec un air de satisfaction. Voilà toute l'intention de l'auteur. Une pareille conception ne pouvait intéresser que par le rendu des détails. C'est, en effet, son plus grand mérite.

PLANCHE IV.

SALMACIS ET HERMAPHRODITE; *tableau peint sur bois, de quatre pouces et demi de haut, sur onze pouces de large; par* ALBANE (Francesco Albani, dit l'); *né à Bologne, en* 1578, *mort en* 1660.

Salmacis était Nymphe d'une fontaine de la Carie. Ovide dit qu'Hermaphrodite, fils de Vénus et de Mercure, lui inspira une passion violente; et que les Dieux, cédant à ses prières, l'unirent si étroitement à l'objet de son amour, qu'elle ne fit plus avec lui qu'un seul corps qui conserva les deux sexes.

Le sujet était délicat à traiter en peinture. Un fait historique ou fabuleux, dont le récit sourit à l'imagination, peut souvent scandaliser les regards. L'oreille est moins chaste que la vue. La difficulté n'était point facile à surmonter ; et le peintre a cru l'éviter, en choisissant le moment qui précède l'action de la métamorphose. C'est dans cette intention, sans doute, qu'il a placé ses deux personnages sur les deux rives opposées ; mais il paraît s'être trompé en adoptant cette marche. Son tableau insignifiant ne donne plus qu'une idée imparfaite du sujet qu'il devait exprimer.

Si l'auteur eût fait voir le jeune-homme au milieu des ondes caressantes de la Nayade, et que, personnifiant Salmacis, il eût identifié son image ondoyante avec ses flots, il eût peut-être mieux rendu l'esprit du texte. L'amant et la maîtresse eussent été réellement unis sans offenser la pudeur, et le spectateur eût pu supposer l'Hermaphrodite parfait.

Le paysage est d'un coloris brillant ; le feuillage est léger ; les eaux sont transparantes et limpides.

PLANCHE V.

UNE TÊTE DE VIEILLARD ; *tableau de forme ovale, peint sur toile, de deux pieds trois pouces de haut, sur un pied six pouces de large ; par* REMBRANDT VAN RYN (Paul).

Ce maître est un de ceux que, sous le rapport du coloris, on peut avec le plus de raison proposer pour modèle. Son talent est toujours soutenu ; et l'on voit peu d'inégalités dans ses ouvrages. Cette tête, qui n'est pas une de ses plus belles, fixe avec raison l'attention des Artistes ; et peut être un très-bon sujet d'étude.

PLANCHE VI.

CUPIDON, *statue de marbre de Paros, de deux pieds huit pouces de haut.*

Ce Dieu, le même que l'Amour, est considéré par les Anciens sous un double rapport. Tantôt, fils de Vénus, Uranie ou Céleste, il est la

source du bien; il est le lien invisible qui unit l'homme à la divinité, le principe de la science, des arts et de la philosophie, le charme de la vie présente, comme il doit être celui de la vie future. Tantôt, fils de Vénus terrestre ou marine, il fait allusion aux affections matérielles, aux passions et aux désordres qu'elles enfantent. C'est quand il est pris dans cette acception, que ses yeux sont couverts d'un bandeau, et qu'on met dans ses mains des armes offensives. Dans le sens vraiment moral, il est représenté sous les traits d'un beau jeune-homme aîlé. C'est ainsi qu'on le voit dans cette statue dont les aîles sont brisées, ainsi que les jambes et les bras. Sa physionomie est plaine de grâce ; son regard est doux et modeste; et ses cheveux, bouclés sur sont front, flottent agréablement sur ses épaules.

La pose simple de cette figure peut faciliter l'intelligence du système idéal que les anciens statuaires avaient adopté, après avoir attentivement étudié la nature. La tête, légèrement inclinée, est mollement attachée sur la base horizontale que forment les clavicules. Les côtes décrivent un demi-cercle presque régulier au-dessus des pectoraux, et semblent couronner le muscle droit, qui se termine également dans sa partie inférieure par une portion demi-circulaire.

Ce beau fragment est tiré du Musée du Vatican, et a été trouvé à Centocelle, sur la route qui conduit de Rome à Palestrine.

SPADA.

N° 13 — Éco. Ital.



L'ENFANT PRODIGUE.

N.° 14 LE SUEUR. Eco. Franç.



Dess.né par Marquelier le J.ne — Gravé par Langlois le J.ne

TERPSICHORE.



VOIS.

N.° 15 Éco. Flam.



Dess. par Blanche Gravé à l'Eau-forte par Malapeau. Terminé par Bovinet

UN CHASSEUR.



N.º 16. ALBANE. Eco.le Ital.ne

Dessiné par Guiot. Gravé à l'Eau forte par Filhol. Terminé par Niquet.

SALMACIS ET HERMAPHRODITE.



REMBRANDT.

N° 17. Écoˡᵉ Flamᵈᵉ



Dessiné par Frezel. Gravé par Chataigner.

TÊTE DE VIEILLARD.

N°. 18 Statue en Mar.bre de Paros



Dessiné par Vauthier. Gravé à l'Eau-forte par Gounod. Term.né par V.ve Massard

L'AMOUR GREC.

EXAMEN DES PLANCHES.

QUATRIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

St.-GEORGES, *tableau sur bois, de dix pouces huit lignes de haut, sur neuf pouces et demi de large ; par* RAPHAEL (Sanzio), *né à Urbin le Vendredi-Saint de l'année* 1483, *mort à Rome à pareil jour, en* 1520, *élève de son père* JEAN SANTI *et de* PIERRE PÉRUGIN.

QUAND on calcule les productions gigantesques qui sont sorties du pinceau de ce grand homme, on est justement étonné de la beauté et de la fécondité de son génie. Il n'est point de cabinet en Europe qui ne contienne plusieurs de ses compositions ; et rien ne peut être comparé aux peintures exécutées par Raphaël dans les loges du Vatican : l'amalgame du style sévère et du style gracieux y produit l'effet le plus enchanteur : les animaux, les fleurs, les fruits, les élémens, les saisons, le sacré, le profane, tout y est enchaîné avec un goût exquis, et la fraîcheur du coloris, joint à l'élégance des formes, met le sceau à la perfection du plus beau poëme pittoresque connu. Ici les peintures plus parfaites que celles des Egyptiens et des Grecs, semblent n'avoir coûté ni plus de tems, ni plus de soins, et paraissent, comme les leurs, uniquement destinées à l'instruction des hommes. Ce peintre, dans son langage laconique, a prouvé l'avantage de son art, dans certaines

circonstances, sur la langue écrite. Il a fait apercevoir, au premier coup-d'œil, ce que plusieurs volumes contiendraient à peine, les élémens de la religion, de la physique et de la morale.

Ce monument extraordinaire est une petite partie des œuvres de ce grand maître; et l'on a peine à croire qu'un seul homme, moissonné à la fleur de son âge, ait exécuté tant de travaux. Aussi prompt à concevoir une idée qu'habile à la rendre, Raphaël était familiarisé avec le dessin comme un orateur doit l'être avec sa langue. Son imagination n'était pas attiédie par l'emploi pénible des moyens nécessaires au développement de son idée. Sa main docile, conduite par la mémoire, donnait naturellement une forme agréable à sa pensée; et l'image qui se présentait à son esprit, était aussitôt réflétée sur la toile.

Nous renvoyons à la partie de notre ouvrage qui traitera de la vie des peintres, les détails relatifs à celle de cet artiste. Quant au tableau que nous avons sous les yeux, il porte le cachet du grand homme. On y trouve dans la composition et dans le dessin un beau idéal qui n'est pas le résultat d'un froid calcul, mais qui est le fruit d'une heureuse organisation. Le cheval même a quelque chose de surnaturel, et serait peut-être moins beau, s'il eût été servilement copié sur la nature. Le paysage ne répond pas, il est vrai, à la perfection des figures; mais Raphaël a quelquefois négligé cette partie.

PLANCHE II.

Le denier de César, *tableau sur toile, de trois pieds quatre pouces de haut, sur quatre pieds neuf pouces de large; par* VALENTIN (Moïse), *né à Coulommiers, en Brie, en* 1600, *mort à Rome en* 1632, *élève de* VOUET ET DU CARAVAGE.

Les Pharisiens qui cherchaient à perdre le Christ, lui ayant demandé si l'on devait payer le tribut à César, celui-ci se fit présenter une pièce de monnaie, et montrant à ces hommes astucieux l'effigie du prince au coin duquel elle était frappée, leur dit : *Rendez à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu.*

La réponse du Christ est le sujet principal du tableau; et ce sujet ne pouvait s'expliquer sans le secours de la parole, à laquelle il est

difficile de suppléer par l'expression et le geste. L'artiste, en ne se pénétrant pas de cette vérité, a employé beaucoup de talens pour produire peu d'effet. Il a représenté trois personnages qui paraissent diversement affectés à la vue d'une pièce de monnaie : il a varié les expressions et les caractères des têtes, mais il n'a pas rendu l'axiome philosophique que l'on ne pouvait mettre en action ; et un trait de présence d'esprit, dont le récit est piquant, ne produit qu'une froide peinture.

Ce tableau est d'une très-belle couleur. Les deux figures des Pharisiens sont très-expressives ; mais la physionomie du Christ n'est pas celle du plus beau des enfans des hommes. C'est sans doute pour s'égayer, que l'auteur a mis une paires de lunettes sur le nez d'un de ces personnages. Un pareil anachronisme est inexcusable.

PLANCHE III.

L'Enfant Prodigue à table, *tableau sur bois, de deux pieds six lignes de haut, sur deux pieds huit pouces de large; par* TENIERS le jeune, (David), *né à Anvers en* 1610, *mort à Bruxelles en* 1694, *élève de son père et d'*ADRIEN BRAUWER.

TENIERS aimait à représenter des orgies. Ce qui l'a le plus frappé parmi les épisodes intéressans de l'Apologue sacré, c'est le moment où l'Enfant Prodigue s'énivre avec des Courtisannes, au son d'une musique bachique. Considérant ce sujet comme appartenant à tous les tems, il a dépouillé les personnages de leurs manteaux philosophiques, pour les revêtir du costume de son siècle, et n'a rien conservé de la gravité du sujet. Cette scène, détachée de l'ensemble du poëme, n'offre aucun but moral, et ne présente que l'aspect d'un festin. La nature, sous ce point de vue, est parfaitement saisie. Les Musiciens sont d'une grande vérité, et l'Hôtesse, qui fait le compte de la dépense, indique bien le lieu où le dissipateur se trouve.

Teniers, dans ce tableau, a porté au dernier degré le charme du coloris, et ses figures sont touchées avec infiniment d'esprit.

PLANCHE IV.

Paysage, *tableau sur bois, de huit pouces et demi de haut, sur dix pouces et demi de large; par* HUYSUM (Jean Van), *élève de* JUSTE VAN HUYSUM, *son père.*

Ce tableau représente un site agréable. L'harmonie générale du ton, la beauté du ciel, la transparence des eaux, la légèreté du feuillage, tout concourt à la perfection de cet ouvrage.

PLANCHE V.

Portrait de DIDIER ERASME, *tableau peint sur bois, de huit pouces de haut, sur dix pouces et demi de large; par* HOLBEN (Hans ou Jean), *né à Bâle en* 1498, *mort à Londres en* 1554, *élève de* JEAN HOLBEN, *son père.*

CETTE peinture porte le caractère de la vérité et de la ressemblance. Elle est d'un fini précieux, ainsi que toutes celles de ce maître, auquel on peut reprocher quelque sécheresse dans les contours.

Parmi les ouvrages qui ont mérité à Holben l'estime de ses contemporains, on cite une Danse des Morts qu'il peignit dans l'hôtel-de-ville de Bâle. Il nous a conservé, dans le tableau ci-joint, les traits d'Erasme, son ami, personnage distingué dans les lettres.

PLANCHE VI.

VÉNUS au Bain, *statue de marbre de Paros, haute de deux pieds.*

CETTE figure dans l'attitude d'une femme qui se baigne, est agréablement posée. L'on admire sur-tout la souplesse et la grâce de ses contours. Polycharme, sculpteur grec, avait fait une Vénus au Bain, que l'on voyait à Rome du tems de Pline, et avec laquelle celle-ci semble avoir quelque conformité : c'est ce qui la fait regarder comme une répétition antique de ce morceau.

Cette statue est tirée de l'ancienne Salle des Antiques du Louvre.

Dessiné par Langlois le J.ne — gravé à l'Eau forte par Dupl.ssis Bertaux — Terminé par Niquet.

S.T GEORGES.

Nº 20. VALENTIN. Éco.^le^ Franç.^se^



Dessiné par Bourdon — Gravé à l'Eau-forte par Devilliers — Terminé par Massard, Père

LE DENIER DE CÉSAR.



Nº 21

D. TENIERS.

Éc^le Flam.

Dessiné par Langlois le J^ne — Gravé à l'Eau forte par Malapeau — Terminé par Clénard



L'ENFANT PRODIGUE.

N° 22 — J. VAN-HUYSUM. — Éc. Flam.



Dessiné par ... le f. — *Gravé à l'Eau-forte par Filhol.* — *Terminé par Bonnet.*

PAYSAGE.



HOLBEEN.

N°. 23

Éc. Flam.



Dessiné par Trezel. Gravé par Chataigné.

DIDIER ERASME.





Dessiné par Montagnani. Gravé au Trait par Gounod. Terminé par [illegible] [illegible]

VENUS.

EXAMEN DES PLANCHES.

CINQUIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

SAINTE FAMILLE, *tableau sur bois, de trois pieds de haut, sur deux pieds dix pouces et demi de large; par* LUINI (BERNARDINO), *né à Milan, et vivant vers l'an* 1530.

La Vierge, assise sur les genoux de Ste. Anne, tient dans ses bras l'Enfant Jésus, qui caresse d'une main le petit St. Jean, et lui donne, de l'autre, sa bénédiction. St. Joseph est spectateur de cette scène mystérieuse; et Ste. Anne montre de l'index le ciel, qu'elle semble prendre à témoin de l'action.

Ce tableau est rempli de charme et de grâce. Les enfans ont dans l'attitude et dans l'expressien la naïveté de leur âge. Les airs de têtes sont aimables et variés. La Vierge est belle. La Sainte conserve dans un âge avancé les restes de la beauté. Le coloris est peut-être idéal, mais il plaît par sa vigueur et son harmonie. Le pinceau est précieux et suave; enfin, c'est avec raison que cette charmante production fixe l'attention des artistes. On peut faire à l'auteur un reproche; c'est celui d'avoir donné à St. Joseph un caractère et des traits qui ne contrastent pas assez avec ceux de ses femmes.

PLANCHE II.

LES LELIGIEUSES, *tableau sur toile, de cinq pieds de haut, sur sept pieds de large; par* CHAMPAGNE, (PHILIPPE DE) *né à Bruxelles, le* 16 *mai de l'an* 1602, *mort le* 12 *août de l'an* 1674, *élève de* FOUQUIERES.

IL est difficile de trouver une composition plus simple et plus vraie. L'illusion de la scène est d'autant plus complète, que l'immobilité des personnages que l'artiste a représentés, est l'effet du recueillement, et convient parfaitement à l'expression du sujet. Tout dans ce tableau est exécuté avec soin; et la simplicité de son coloris fait son principal mérite. L'artiste n'a employé aucun effet magique pour étonner ou pour séduire; il a présenté la vérité sans fard. La vue de ses deux personnages, en prières, fait éprouver l'émotion douce qu'inspire une piété sincère; et l'on reconnaît dans cet ouvrage le caractère dominant de Philippe de Champagne. Il était attaché de bonne-foi à sa religion, et en pratiquait la morale. Charitable envers les pauvres, bon père, tendre époux, il resta veuf à trente-six ans, et ne songea pas à de secondes nocés. Ce peintre, dans le tableau que nous traduisons, a représenté sa fille, religieuse de Port-Royal, attaquée d'une fièvre qui l'avait réduite à la dernière extrémité, priant avec la mère Catherine Agnès, et recouvrant la santé. Ce morceau parfait ne donne qu'une idée incomplète du talent de son auteur, employé par Marie de Médicis à peindre le couvent des Carmélites du faubourg St. Jacques, à Paris. C'est là qu'il a exécuté sur la voûte un Crucifix que l'on regarde comme un chef-d'œuvre de perspective. On a de lui un grand nombre de paysages et de portraits. Son tableau le plus estimé est celui qu'il fit à Vincennes dans un des plafonds de l'appartement du roi, au sujet de la paix de 1659. Philippe de Champagne fut recteur de l'académie de peinture.

PLANCHE III.

Vue du palais ducal et extrémité de la place St. Marc à Venise, tableau sur toile, d'un pied huit pouces de haut, sur deux pieds sept pouces de large ; par CANALETTO (BERNERDO BELLOTI dit) *peintre et garveur à l'eau-forte, né à Venise vers l'an* 1724, *mort à Varsovie en* 1780, *élève d'*ANTONIO CANALE, *son oncle.*

L'EXACTITUDE de cette vue est son principal mérite, et lentente de la perspective en fait le charme. Un peu plus d'harmonie dans le coloris rendrait l'illusion parfaite. En fixant ce tableu, on se croit transporté à Venise, une des villes les plus extraordinaires qui existent. Elle est composée de soixante et douze îles, et batie sur pilotis : des canaux, couverts de barques, baignent ses rues, que bordent des maisons magnifiques. L'église consacrée aujourd'hui sous le nom de St. Marc, est de la plus grande richesse : le marbre, le jaspe, le porphyre, l'albâtre y brillent de toute part : les cinq portes de ses dômes sont de fonte, et c'était sur la principale qu'on voyait les quatre chevaux de cuivre doré qui figurent aujourd'hui devant la façade du palais consulaire, à Paris.

PLANCHE IV.

PAYSAGE, *tableau sur bois, de onze pouces de haut, sur treize pouces de large ; par* CARRACHE (ANNIBAL) *né à Bologne en* 1560, *mort à Rome en* 1609.

DEUX voyageurs, sur le premiers plan, saluent en passant une image placée dans l'ouverture d'un chêne, auquel sont attachés plusieurs *ex voto*. Un Hermite, en méditation, est assis au pied de l'arbre.

Les figures ici ne sont qu'épisodiques : elles donnent plus d'intérêt au paysage, animé par une chûte d'eau parfaitement rendue. La marche de cette composition est simple, le ton local harmonieux, et la touche ferme.

PLANCHE V.

Une tête d'un jeune-homme vêtu de noir, et portant un hausse-col, tableau sur bois, de quatorze pouces de haut, sur onze pouces de large ; par VLIET (HENRI VAN) *né vers* 1585, *élève de* GUILLAUME VAN VLIET, *son oncle.*

CETTE tête, bien peinte et bien dessinée, joint à ce mérite celui de la vigueur et de l'harmonie.

PLANCHE VI.

DISCOBOLE, *statue de marbre blanc, de cinq pieds de haut.*

Le nom de Myron, sculpteur grec qui vivait l'an 310 de la fondation de Rome, est gravé sur le tronc qui soutient cette figure; mais cette inscription, ainsi que beaucoup d'autres qui ont été placées après coup sur plusieurs marbres antiques, n'est d'aucune autorité. On sait, à la vérité, que Myron, auteur d'une vache de bronze très-célèbre, et qui a donné lieu à beaucoup d'épigrammes grecques, fit un Discobole de métal dont les écrivains anciens font mention; et c'est d'après leurs descriptions qu'on a pensé que celui-ci pouvait être une copie du premier. Comme les citations contradictoires et les dissertations imposantes n'ajouteraient rien à la beauté de la statue que nous offrons aux regards des artistes; comme elle ne les intéresse raisonnablement que sous le rapport de la perfection, nous pouvons nous dispenser de discuter gravement sur le nom de son auteur, et nous laissons aux compilateurs le plaisir d'errer sur ce point dans le dédale des conjectures : en nous y engageant, nous serions peut-être trop heureux d'en sortir, comme ils le font souvent, à l'aide d'un innocent mensonge; mais pour faire tant que de mentir, il faut le faire comme Ésope et comme Homere; celui qui n'excelle pas dans l'art de faire des fables, doit dire simplement la vérité. *Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.* Le Discobole vient à l'appui de cette citation; c'est une imitation fidelle et vraie de la nature, qui fait le principal mérite de cette figure : elle a le torse penché en avant; son bras droit, tendu en arrière, tient le disque, tandis que le bras gauche sur la jambe droite, qui soutient une partie du poids du corps, et que l'autre, cramponné contre une masse solide, fait les fonctions d'un ressort qui doit doubler la force de l'action. Tous les muscles sont en contraction; et leur jeu, parfaitement exprimé, fait de chaque partie un excellent objet d'étude. Le mouvement de cette statue est d'une grande vérité. On voit sur le tronc un strigile, instrument dont les luteurs et autres athlètes faisaient usage pour se nettoyer, avant que de s'enduire le corps d'huile et de parfum.

Ce morceau, tiré du Vatican, où Pie VI l'avait placé été, a trouvé, il y a peu d'années, dans la Villa Adriana.

N.° 25. LUINI. Ecole Ital.

Dessiné par Boudon. Gravé par le Villain.

S.te FAMILLE.

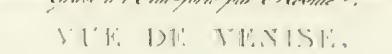


No. 26 CHAMPAGNE. Ecole Flamande



Dessiné par Bourdon. Gravé à l'Eau-forte par Devilliers. Terminé par Bovinet.

LES RELIGIEUSES.



Dessiné par Garbizza. Gravé à l'Eau-forte par Réville. Terminé par Niquet.

VUE DE VENISE.

N.° 28. A. CARRACHE. Ecol.e Ital.ne

Dessiné par Gregorius *Gravé à l'Eau forte par De Saulx* *Terminé par Dupare*

PAYSAGE.



VLIET.

N° 20 — Éc. Fl. 1re



Dessiné par c. Bonnet — Gravé par Chataigner

TÊTE D'UN JEUNE HOMME.





Dessiné par Duchemin *Gravé au Trait par Gounod* *Terminé par Vve. Massard*

DISCOBOLE.

EXAMEN DES PLANCHES.

SIXIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LA MORT DE MARC-ANTOINE, *tableau sur toile ; de sept pieds huit pouces de haut, large de huit pieds trois pouces ; par* ALEXANDRE VÉRONÈSE (ALESSANDRO TURCHI, detto l'ORBETTO), *né à Vérone en* 1610, *mort à Rome en* 1670.

MARC-ANTOINE, un des triumvirs, qui partagea l'empire romain avec Auguste et Lépide, ayant eu le département de l'Asie, y fit la guerre avec peu de succès, se retira par l'Arménie, et se réfugia en Egypte. Il était attiré dans ce pays par son amour pour Cléopâtre, à laquelle il sacrifia ses enfans et sa femme Octavie, sœur d'Auguste. L'excès de sa passion ne lui fit pas seulement abandonner sa famille ; il mit aux pieds de sa maîtresse les dépouilles des rois vaincus, et porta le délire jusqu'à lui promettre celles de l'empire romain ; mais Auguste, pour s'opposer à ses desseins, marcha contre lui à la tête d'une armée, et le défit à la bataille d'Actium. Cléopâtre, après ce revers, prit la fuite ; et Marc-Antoine la suivit à Alexandrie, où il mit de nouvelles forces sur pied. L'année suivante, Auguste vint l'attaquer en Egypte, et le réduisit à un tel désespoir, qu'il se perça lui-même de son épée : ce malheureux, avant d'expirer, ayant apprit que Cléopâtre vivait encore, bien qu'elle

eût fait répandre le bruit de sa mort, se fit transporter près de la perfide princesse, qui s'était retirée dans un tombeau avec ses femmes et ses trésors : ce fut là qu'il rendit les derniers soupirs, et que la reine, à son exemple, termina peu après ses jours, en se faisant piquer par un aspic.

Tel est le sujet du tableau d'Alexandre Véronèse. Cet artiste, qui s'est regardé plutôt comme poète que comme historien, a rapproché, dans sa composition, deux momens distincts; celui de la mort de son héros, et celui du trépas de la reine : il a pensé, avec raison, qu'on pouvait dans un tableau héroïque, ainsi que dans un poëme, sacrifier la fidélité de l'histoire à l'effet, et ne s'est proposé d'autre but que celui d'émouvoir l'ame du spectateur. La scène qu'il a représentée est doublement intéressante, et fait d'autant plus d'impression que la toile semble avoir de la profondeur, et que les groupes ont le relief de la nature. Cependant cette belle production n'est pas exempte de défauts. C'en est un grand, sans doute que de n'avoir point tiré parti du lieu où la scène se passa. L'imagination de l'artiste peut, dans le genre héroïque, rapprocher les instans, créer des incidens, multiplier les épisodes, mais elle doit se conformer aux données essentielles qui tendent à caractériser le sujet. L'aspect des grottes sépulcrales de l'Egypte eût donné à l'action la teinte sombre et lugubre qui lui manque; il eût banni un coloris brillant, mais déplacé dans cette circonstance, et eût disposé naturellement l'ame du spectateur à s'attendrir. L'exactitude du costume eût aussi concouru à l'intérêt; et l'on pardonne difficilement à l'artiste de l'avoir négligé.

La figure d'Antoine n'est pas heureusement dessinée : il n'y a pas de grandeur dans les contours; et l'attitude du soldat qui soutient la tête inanimée du triumvir, est sans expression et sans noblesse. On trouve plus d'ame dans la physionomie de quelques-unes des femmes, dans celle de Cléopâtre et de Proculéius; mais en général, le mérite de ce tableau, que l'on peut regarder comme l'une des plus belles productions du maître, tient plus à la beauté de l'exécution qu'à la profondeur de la pensée.

Ce morceau vient de l'ancienne collection de l'hôtel de Toulouse.

PLANCHE II.

LA MORT DE CLORINDE, *tableau sur toile ; de quatre pieds trois pouces de haut, large de cinq pieds ; par* LANA (LODOVICO), *né à Modène en* 1597, mort en 1646.

CLORINDE, blessée mortellement dans le combat qu'elle vient de soutenir contre Tancrède, est étendue au pied d'un arbre : sa cuirasse détachée laisse voir sa blessure ; et le jeune homme, cédant à ses instances, la baptise avec l'eau qu'il a été puiser dans son casque à une source voisine.

Cette action intéressante par elle-même, et par l'expression de la figure de Clorinde, le serait encore plus, si celle de Tancrède était plus prononcée. Les détails de ce tableau sont parfaitement rendus.

PLANCHE III.

L'AMOUR ENDORMI, *tableau sur toile, d'un pied trois pouces de haut, large de deux pieds ; par* SIRANI (ELISABETTO), *né à Bologne en* 1638, *mort en* 1664, *élève du* GUIDE.

LE repos du sommeil est bien exprimé dans cette figure. La pose en est naturelle et le coloris aimable.

PLANCHE IV.

PAYSAGE, *tableau sur toile, d'un pied deux pouces de haut, large d'un pied cinq pouces ; par* BOLOGNÈSE, (GIO FRANCESCO GRIMALDI, dit le), *né à Bologne en* 1606, *mort à Rome en* 1680.

UN groupe de trois femmes et de trois enfans s'offre sur le devant. Cinq personnages, placés au second plan, sont embarqués sur un fleuve qui baigne de ses eaux des fabriques agréablement situées. De beaux arbres enrichissent cette composition ; et l'harmonie du coloris met le cea u àsa perfection.

PLANCHE V.

Une TÊTE DE FEMME *ayant des pendans d'oreilles, et vêtue d'une fourrure, tableau sur toile, de deux pieds deux pouces de hauteur, large d'un pied neuf pouces; par* REMBRANDT VAN RYN (PAUL).

CETTE tête a une expression douce et une physionomie aimable. Les accessoires sont parfaitement exécutés, et cette production mérite d'être distinguée parmi les autres chefs-d'œuvres de l'auteur.

PLANCHE VI.

CÉRÈS, *statue de deux pieds deux pouces, en marbre de Paros.*

CETTE figure doit servir de modèle aux statuaires pour l'exécution des draperies : elles sont sculptées avec plus de vérité et d'art que celles de toutes les autres figures antiques. On sent que le tissu du manteau n'est pas le même que celui de la tunique. La différence des étoffes est parfaitement indiquée. L'une a la transparence de la mousseline; l'autre présente plus de corps, et cette variété satisfait en même tems le bon sens et le goût.

La tête, quoique rapportée, appartient à la figure, et a un caractère d'originalité que la coiffure rend encore plus piquant. La main restaurée qui tient un épi, a fait donner à cette statue le nom ce Cérès; et l'on ignore celui de son auteur.

Ce morceau, tiré du Musée du Vatican où Clément XIV l'avait fait placer, se voyait autrefois à la *Villa Mattei*, sur le mont Esquilien.

Nº. 31. ALEXDRO. VERONESE. Ecole Italne.

Dessiné par Bourdon. Gravé à l'Eau-forte p. De Launay. Terminé par Niquet.

LA MORT DE MARC-ANTOINE.

N° 32 LANA. Eco. Itali.



Dessiné par C. Vau. Gravé par Le Villain

LA MORT DE CLORINDE.



Nº. 33. ELIST.A SIRANI. Éc.le Ital.ne





Dessiné par La Cour. *Gravé par R. De Launay.*

L'AMOUR ENDORMI.



N°. 34. BOLOGNESE. Eco. Ital.



Dessiné par Guiot le J.ne — Gravé à l'Eau forte par De Saulx. — Terminé par Bovinet

PAYSAGE.



N°. 35. REMBRANDT. Eco.le Flam.de



Dessiné par Fresch. Gravé p.r J. B.te Massard fils aîné

TETE DE FEMME.





Dessiné et gravé par Boutrois fils.

CÉRÈS.



EXAMEN

DES PLANCHES.

SEPTIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

ZUSTRIS, SUSTRIS OU SUSTER (LAMBERT), né à Amsterdam, Célèbre vers la fin du seizième siècle, élève de CHRISTOPHE SCHWARDTS ET DU TITIEN.

VÉNUS ET L'AMOUR, *tableau sur toile, de quatre pieds de haut, large de cinq pieds huit pouces.*

LA beauté et la vérité du coloris font, en général, le principal mérite de l'école hollandaise : les maîtres qui en sont sortis semblent n'avoir eu aucune idée du beau idéal, et ont exclusivement consacré leurs talens à l'imitation servile des formes les plus triviales : les tavernes, les forges, les corps-de-garde, les fêtes de paysans ont été les sujets qu'ils ont préférés : ils ont quelquefois imité avec justesse les passions ; mais celles qu'ils ont choisies dégradent l'homme ; et si l'exactitude avec laquelle ils ont imité la nature a quelque charme pour le vulgaire, il faut avouer qu'elle blesse souvent la délicatesse des organes de l'homme de goût. L'ouvrage que nous examinons ici doit être d'autant plus remarqué, qu'il fait exception à la proposition générale que nous venons d'établir. La composition du tableau est noble et la pensée poétique. Vénus, dans l'attente de Mars, préside aux caresses de deux pigeons dont l'Amour excite les feux avec la pointe de ses traits. La déesse est posée avec grace, et ses contours sont correctement dessinés. La figure de Cupidon est pleine d'expression et de finesse. Les accessoires sont

d'un assez bon goût; mais cette production pèche peut-être par le coloris, par le défaut d'effet, et surtout par la prespective.

PLANCHE II.

DE LA HIRE (LAURENT), né à Paris en 1606, mort en 1656, élève d'ETIENNE DE LAHIRE, son père.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS; *tableau sur toile, de trois pieds six pouces de haut, large de deux pieds dix pouces.*

L'ARTISTE a mis de la sensibilité dans son sujet. La tendresse maternelle est assez bien exprimée; mais la main droite de la Vierge est oiseuse. L'enfant n'intéresse pas assez le spectateur; et ce tableau manque d'effet et de relief.

PLANCHE III.

LE SUEUR (EUSTACAE).

URANIE, Muse de l'Astronomie; *tableau sur bois, de forme ovale, de trois pieds six pouces de haut, large de deux pieds.*

CETTE figure n'est point théâtrale; mais sa simplicité a quelque chose de céleste. Les accessoires inutiles et fastueux sont bannis de la composition. La teinte fine et harmonieuse du tableau n'éblouit pas la vue, et laisse l'ame, en repos, jouir, sans distraction, des parties de l'art supérieures à celle du coloris.

PLANCHE IV.

MOLA, (PIETRO FRANCESCO). On ignore la patrie de ce peintre, l'époque de sa naissance et de sa mort.

AGAR DANS LE DÉSERT; *tableau sur bois, de neuf pouces et demi de haut; large de douze pouces et demi.*

CE sujet intéressant est parfaitement rendu. Le malheureux Ismaël, abattu par la soif, semble toucher à son dernier moment : l'inquiétude de sa mère est bien exprimée; et le geste indicatif de l'ange n'est point

équivoque. Cependant l'artiste a eu tort de substituer une cascade bruyante à une source secrète, un paysage riant à un désert aride; et la proximité de l'habitation que l'on aperçoit sur un plan peu éloigné, nuit à l'intérêt de la scène.

PLANCHE V.

TITIEN (TIZIANO VECELLO, dit le), né à Cadore, dans le Frioul Vénitien, en 1477, mort à Venise en 1576.

PORTRAIT DU CARDINAL HYPPOLITE DE MÉDICIS; *tableau sur toile, de quatre pieds trois pouces de haut; large de trois pieds trois pouces.*

Ce portrait porte un grand caractère, et produit une illusion parfaite; ce n'est point une peinture, c'est un personnage animé: c'est ce cardinal plus militaire qu'ecclésiastique, qui, né d'une union illégitime, concourut, sous le règne de Charle V, à chasser les troupes de Soliman du territoire de l'Autriche, qui repoussa le corsaire Barberousse loin des côtes d'Italie, et qui tenta de faire périr, par le moyen d'une mine, Alexandre de Médicis, investi de la principauté de Florence par le pape Clément VII. Ce complot ayant été découvert, Hyppolite prit la fuite, tomba malade à Itri, dans le territoire de Fondi, et y mourut le 13 août, l'an 1535.

PLANCHE VI.

DEUX BUSTES, celui d'Homère et celui d'Euripide, *de vingt pouces de haut; tous deux de marbre pentelique.*

En comparant ces deux têtes entr'elles, on doit être convaincu que l'usage d'imiter les prunelles, en sculpture, est absolument contraire aux règles du bon sens et du goût. La tête d'Homère est véritablement celle d'un homme privé de la lumière. Le mouvement des muscles surciliers, les contours uniformes des paupières, tout exprime l'anxiété d'un personnage aveugle, et caractérise la cécité. Celle d'Euripide, au contraire, semble fixer le spectateur qui croit lire dans ses yeux. Cette différence sensible est le résultat de la précision des formes; c'est elle seule qui peut animer la vue et les autres organes d'une statue. Il n'est permis qu'au peintre d'imiter le transparent de la prunelle, et le corail

des lèvres ; et jamais un trou placé au milieu de l'orbite de l'œil n'indiqua le point visuel. Quant au mérite particuliers de ces deux morceaux justement estimés, il suffit de les considérer pour en apprécier la beauté.

Nous terminerons cet article en disant deux mots sur les deux personnages célèbres dont nous offrons l'image.

Homère, le prince des poètes, avait nom Melesigène : on dit que celui d'Homère lui fut donné parce qu'il devint aveugle. Sept villes se disputent l'honneur de lui avoir donné le jour ; et les différentes opinions relatives au tems où il vivait font regarder son existence individuelle comme douteuse, et attribuer à une société de philosophes ses œuvres, considérées comme le complément d'un système philosophique.

Quoi qu'il en soit, la tête dont on voit ici la gravure est celle que les anciens reconnaissaient pour le portrait d'Homère, personnage douteux à leurs propres yeux ; mais qu'ils ont déifié comme poète, en le supposant auteur des ouvrages connus sous son nom ; c'est par cette raison qu'ils l'ont représenté avec un bandeau ou diadème, ornement emblématique dont étaient revêtus ceux qui recevaient les honneurs de l'apothéose. Ce marbre, jadis employé dans la construction d'une muraille du jardin du palais Caétani, près Sainte-Marie-Majeure, fut découvert par hasard, et acheté par l'antiquaire Ficoroni, qui le céda au cardinal Alexandre Albani, des mains duquel il passa entre celle de Clément XII.

Euripide, dit le philosophe tragique, naquit à Phlia, bourg de l'Attique, l'an 174 de Rome : il fut ami de Socrate, et mourut de mort violente, l'an 348 de Rome, 406 avant Jésus-Christ. Selon quelques historiens, Euripide avait l'haleine forte : ayant été raillé sur ce défaut par un nommé Décamnique, et ayant obtenu d'Archélaüs, roi de Macédoine, satisfaction de cet affront, le coupable se vengea de la peine qui lui avait été infligée, en participant à l'assassina du prince lui-même, et en faisant dévorer le poète par des chiens : d'autres accusent de cet évènement des femmes dont il avait parlé peu favorablement.

Il existe à Rome un buste pareil à celui-ci, sur lequel le nom d'Euripide est gravé en grec. Ce morceau est tiré de l'académie de Mantoue.

N.º 3. ZUSTRIS. Ecole Flamande



Dessiné par Bourdon *Gravé à l'Eau-forte par Devillier* *Terminé par Romanet*

VÉNUS ET L'AMOUR.

N.º 38. LAHIRE. Eco.le Fran.se



Dessiné par Desmaisons — Gravé par La Vallée ...

LA VIERGE ET L'ENFANT JESUS.



N.° 89. LE SUEUR. Éco. Fran.se



Dessiné par La Cour — Gravé à l'Eau forte par Devilliers — Term.é par Langlois J.ne

URANIE.

N.° 40 MOLA. Eco.le Ital.ne



Dessiné par Grégorius. Gravé à l'Eau-forte par Dechaulx. Terminé par Niquet.

AGAR DANS LE DÉSERT.



N° 41 TITIEN. Éco.le Ital.ne

Dessiné par Chasselat. Gravé par Chataigner

LE CARDINAL DE MÉDICIS.



N.o 42

Herme en Mar.bre Pentélique

Dessiné par Sauthier. Gravé a l'Eau forte par Gounod. Term.né par Vr.m Massard.

EURIPIDE. HOMERE.

EXAMEN DES PLANCHES.

HUITIEME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LE CHRIST PORTÉ AU TOMBEAU, *tableau sur bois, de treize pouces de haut, large de dix pouces; par* SCHIDONE (BARTHOLOMEO SCHEDONI, dit le), *né a Modène en* 1550, *mort en* 1615.

L'EFFET lugubre de cette scène fait une impression profonde sur l'ame du spectateur. La couleur ajoute, ici, beaucoup à la poésie de la pensée. L'artiste a répandu sur tous les personnages une teinte sombre et mélancolique qui ne le cède que faiblement à la pâle clarté d'un flambeau. Le groupe est éclairé avec art; les personnages sont bien en action, et la figure du Christ représente bien l'image de la mort. Si l'on trouve dans les détails de cette composition quelques négligences et quelques incorrections, c'est après avoir cédé au sentiment d'admiration, dont on ne peut se défendre à la vue de l'ensemble.

PLANCHE II.

L'INCRÉDULITÉ DE SAINT THOMAS, *tableau sur bois, de quatre pieds cinq pouces de haut, large de quatre pieds; par* RUBENS (PIERRE-PAUL), *né à Cologne* 1577, *mort à Anvers en* 1640, *élève d'*OTTO VÉNIUS.

EN rendant justice à ce peintre estimé, il est impossible de passer sous silence ses incorrections et son défaut de goût. Plus la vérité de son

coloris tend à nous tromper, plus la négligence de ses contours et de ses formes devient choquante. Qui ne préférerait un dessin plus correct et plus noble à cette couleur brillante que Rubens emploie indistinctement par tout? Le spectateur, en examinant le tableau dont nous offrons la traduction, trouve quelque vérité dans les têtes des apôtres, dans la pantomime et dans l'expression; mais il cherche en vain le Fils de Dieu; il ne saurait le reconnaître dans ce personnage écrasé sous le poids d'une draperie pesante, et ne voit qu'un malheureux dont les muscles flasques et la chevelure négligée inspirent plutôt la pitié que l'intérêt. La gravure est la pierre de touche d une composition; en éloignant tout ce qui tient au clinquant du coloris, elle conserve l'intention spirituelle du trait, la correction du dessin, la justesse de l'expression, et généralement toutes les parties qui appartiennent au génie; elle distingue l'artiste penseur de l'ouvrier, et assigne à chacun d'eux le rang qu'il doit occuper dans l'opinion publique.

PLANCHE III.

VUE DU CHEVET D'UNE EGLISE, *tableau sur bois, de trois pieds de haut, largeur deux pieds; par* WITTE (EMMANUEL DE), *né à Alkmaer en* 1607, *mort en* 1692, *élève d'* EVERARD VAN AELST.

QUELLE justesse de ton et d'effet! quelle vérité dans la distribution des lumières et dans la projection des ombres! On croirait voir la nature elle-même, si le défaut de perspective linéaire ne détruisait pas tout le prestige.

PLANCHE IV.

PAYSAGE OVALE, *tableau sur toile, haut de vingt-sept pouces, large de quinze pouces; par* ASSLYN (JEAN), *né à Anvers, vers* 1610, *mort à Amsterdam en* 1660, *élève d'*ISAÏE VAN DER VELDE.

CE paysage riant, et composé à peu de frais, plaît par son exécution et par le brillant du coloris.

PLANCHE V.

PORTRAIT D'HOMME, *tableau sur toile, haut de quatre pieds, large de trois pieds un pouce; par* HELST (BARTOLOMÉ VAN DER), *né à Harlem en 1613, mort à Amsterdam.*

Ce n'est pas seulement dans les traits de la physionomie que se peint le moral de l'homme. L'habitude du corps n'est pas moins caractéristique que l'expression du visage. C'est au tact exercé de l'artiste à savoir saisir les gestes familiers aux personnages qu'il représente. Il ne faut pas donner une pose tourmentée à un homme simple dans ses mœurs et dans ses manières, et faire contraster grotesquement ses gestes avec la simplicité de ses traits. Il faut, dans La Fontaine, caractériser le philosophe, et dans Louis XIV, le conquérant. C'est avec ce discernement que les anciens ont fait le portrait. Celui que nous joignons ici peut, sous ce rapport, servir de leçon à ceux qui s'appliquent particulièrement à la ressemblance.

PLANCHE VI.

JEUNE FAUNE, *statue de marbre pentélique, de cinq pieds huit pouces de haut.*

On voit beaucoup de répétitions antiques de cette figure, que l'on soupçonne être une copie du Faune ou Satyre exécuté en bronze par Praxitèles. Cependant, il est à remarquer que le Faune du statuaire grec représentait l'Ivresse personnifiée, et que celui que nous avons sous les yeux, étant dans un état parfait de repos, ne rappelle aucunement l'idée d'un personnage échauffé par les vapeurs du vin : il offre l'image d'un jeune homme dont les membres ont la souplesse et l'agilité qui conviennent aux exercices habituels des habitans des montagnes et des forêts : il enseigne aux artistes comment les anciens savaient, par des nuances fines et délicates, caractériser les différentes natures. Quoique le principe soit le même dans toutes les statues antiques, on y trouve, cependant, autant de variétés dans les habitudes du corps que dans les traits du visage. L'Apollon, le Discobole, le Bacchus, le Faune, sont des jeunes gens; mais ils portent, chacun, un caractère distinctif. Les anciens artistes, qui ne faisaient rien au hasard, ont eu soin de donner à

leurs différens personnages le genre particulier de beauté qui leur convenait.

Il n'est peut-être pas hors de propos de chercher à nous rendre ici raison de ce qu'étaient les Faunes : les poëtes en ont fait des monstres qu'ils mettaient au nombre des demi-Dieux, habitans des forêts et des montagnes : ils les représentaient avec la partie supérieure de l'homme, ayant des oreilles bizarres et des cornes au front : ils donnaient même souvent à leurs parties inférieures la conformation de celles des boucs. Plusieurs naturalistes et historiens parlent de ces espèces de monstres : Pline assure qu'il y en avait à quatre pieds dans les Indes : Plutarque dit qu'on en présenta un à Sylla, lors de son passage à Dyrrachium ; et quelques Pères de l'Eglise font mention d'une espèce particulière qui tenait moitié de l'homme et moitié de la bête ; mais la raison relègue ces histoires dans la classe des fables enfantées par l'exagération et par l'amour du merveilleux : elle en découvre l'origine dans les fêtes nommées Saturnales, ou Dyonisiaques. On sait que dans ces cérémonies, des chœurs de gens déguisés en beliers et en boucs, formaient une partie du cortège, et s'appelaient Satyres, Faunes ou Thyases. C'est de cet usage, passé de Grèce en Italie, qu'est venue l'expression *Thyasos inducere*, former des chœurs, des troupes de beliers et de boucs ; et l'on trouve dans le texte de la Genèse, le mot Thiasim, qui offre le même sens que la citation latine. Le nom de Faune ou de Phaune, Phanim, signifie masque. Virgile nous apprend, dans ses Géorgiques, que ceux qui faisaient les rôles de Faunes, se couvraient de masques hideux, qu'ils suspendaient à un arbre après la cérémonie des mystères. Les oreilles bizarres, les cornes, les bouches béantes de ces visages empruntés, de ces Panims, effrayaient les enfans, ainsi que les esprits faibles ; et la terreur qu'inspiraient les gens travestis fut appelée terreur panique. C'est donc à la peur que nous sommes redevables des fables auxquelles quelques personnages grotesquement déguisés ont donné lieu.

SCHIDONE.

N.° 43. Éco.le Itali.ne

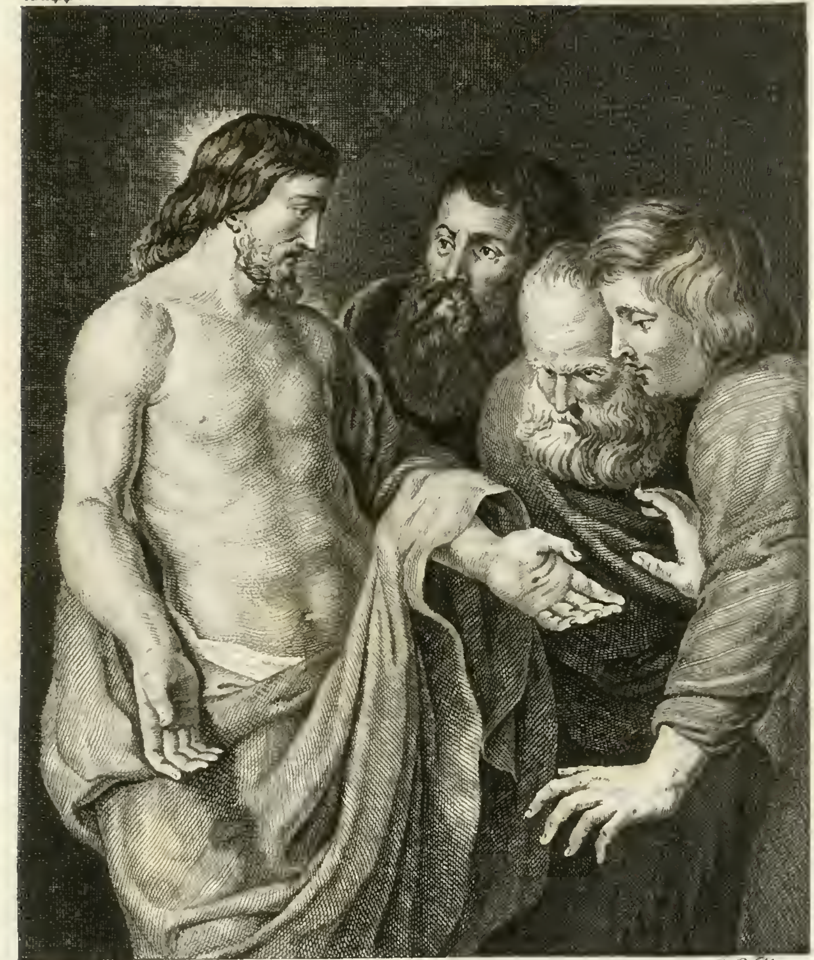


Dessiné par Bergeret. Gr.ré à l'eau-forte par Godefroy. Ter.né par Langlois jeune.

LE CHRIST PORTÉ AU TOMBEAU.



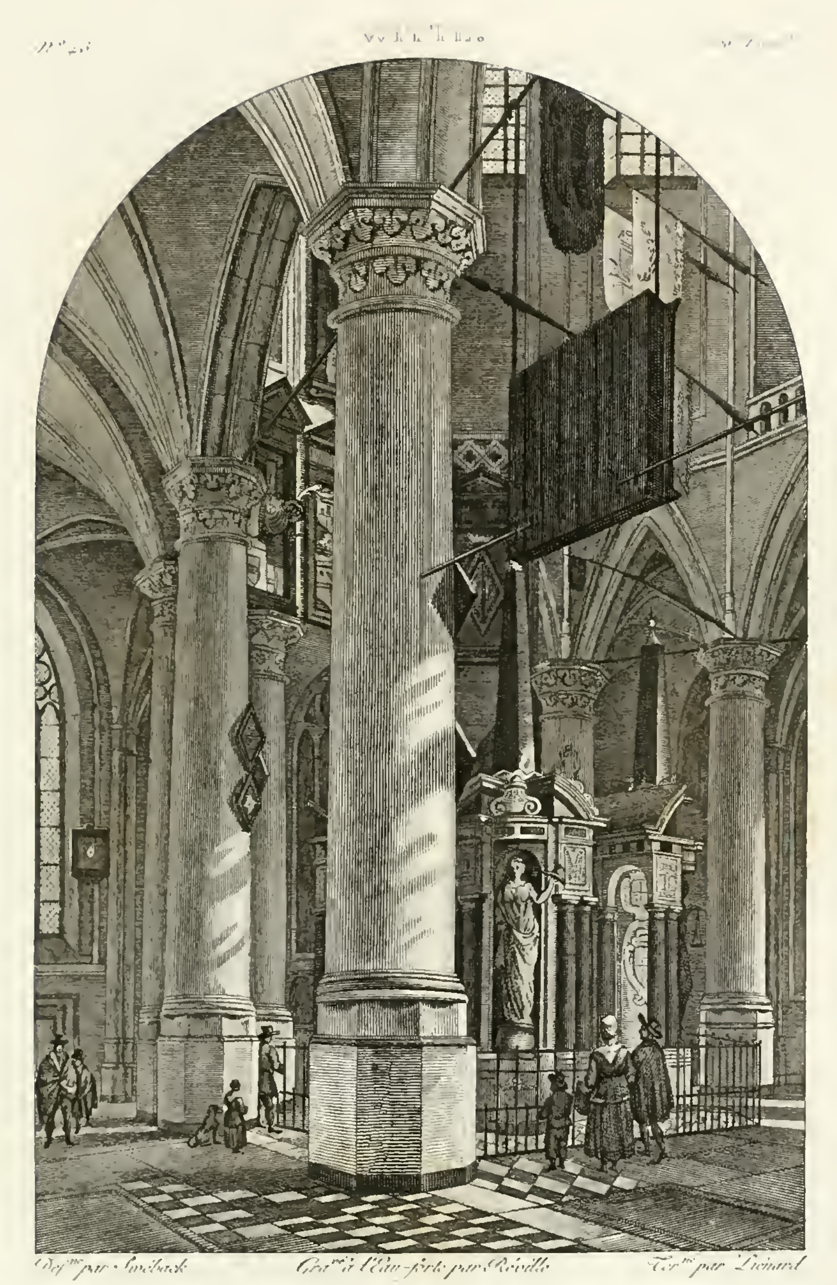
N.° 44. RUBENS. Éco.le Flam.de



Dessiné par Crézet. Gravé par Le Villain

J. C. MONTRANT SES PLAIES À S.T THOMAS.





Des.né par Swebach *Grav.é à l'Eau-forte par Réville* *Ter.né par Lienard*

INTÉRIEUR D'UNE ÉGLISE.



Des.né par Grégorius Gra.vé à l'Eau-forte par Tilliol Ter.mé par Niquet.

PAYSAGE.



(VAN DER) HELST.

N.º 47. Éco.le Flam.de

Dess.né par Chasselat. Gra.vé à l'Eau-fo.te par Devilliers. Ter.né par Massard l'aîné.

PORTRAIT D'HOMME.



N° 28 | Statue en Mar.bre Pentélique.



Dessiné par Montagny | Grav. au Trait par Gounod. | Ter. par [illegible] (Urbain).

FAUNE.



EXAMEN DES PLANCHES.

NEUVIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

RÉBECCA et ÉLIÉZER, *tableau sur toile ; haut de trois pieds sept pouces, large de six pieds ; par* NICOLAS POUSSIN.

ÉLIÉZER, serviteur d'Abraham, est envoyé en Mésopotamie par ce patriarche, pour choisir une femme à son fils Isaac : Rébecca, suivie de ses compagnes, se présente à lui près de la ville de Nachor ; elle est occupée à puiser de l'eau dans une fontaine ; Éliéser en demande pour lui et pour sa suite : la jeune fille s'empresse de le satisfaire : celui-ci, à cet acte de bienveillance, reconnaît celle qui doit épouser le fils de son maître, et lui donne l'anneau et les pendans d'oreilles dont Abraham l'avait chargé.

Ce n'est pas au hasard que l'artiste s'est emparé de ce sujet : un sentiment doux et philosophique l'a déterminé dans son choix ; il a voulu nous apprendre que le plus léger bienfait ne reste pas sans récompense. On sait, d'ailleurs, qu'un peu d'eau donné avec grâce ; peut être quelquefois d'un grand prix, suivant la position de la personne qui le donne et de celle qui le reçoit : il faut avoir parcouru les régions brûlantes de l'Asie, pour apprécier la liqueur naturelle dont la nature est souvent avare envers les habitans de ces contrées : ils ont pour les sources un respect si religieux, que chacune de leurs fontaines est une fondation pieuse : on en trouve de distance en distance sur les routes, et le voyageur, épuisé de fatigue et de soif, bénit, dans les trans-

ports de sa reconnaissance, les noms de leurs fondateurs : celles des villes sont richement ornées et dotées : elles ont un certain nombre d'homme payés qui veillent à leur entretien, et sont occupés à servir les passans. En voyant l'exactitude avec laquelle ils s'acquittent de leur emploi, l'Européen ne peut définir le sentiment qu'il éprouve. Quelle serait son émotion, si de jeunes et belles filles s'empressaient d'étancher sa soif? Quelle dut être celle d'Éliézer? Il ne fallut qu'un peu d'eau offert de bon cœur, pour lui faire reconnaître l'être bienfaisant qui devait rendre heureux le fils de son maître.

Il est impossible de peindre cette scène naïve avec plus de simplicité et de noblesse. Une timide pudeur est répandue sur les traits de Rébecca : elle semble dire, à la vue des présens qui lui sont offerts, est-ce bien pour moi qu'ils sont destinés? Elle hésite pour accepter; et son geste exprime parfaitement l'indécision qu'elle éprouve : l'action des autres personnages ne sert qu'à augmenter l'intérêt qui se porte particulièrement sur elle. Chacune de ses compagnes est diversement affectée : celles-ci agissent avec distraction ; celles-là paraissent envier son sort ; d'autres s'entretiennent de son bonheur : toutes sont à la scène. Que dirons-nous de la sagesse du fond de ce tableau, de la beauté des fabriques, de la simplicité du coloris?

Quelques personnes reprochent au Poussin de n'avoir fait que des tableaux de chevalet; mais les véritables amateurs lui savent gré d'avoir multiplié ses compositions et leurs jouissances, au lieu d'employer un tems précieux à remplir de grands cadres : s'il eût donné à ses personnages les dimensions de la nature, il eût peut-être produit plus d'effet sur les sens du vulgaire; mais il voulait agir sur le cœur, et abandonnait aux peintres de nature morte le faible avantage d'une illusion parfaite.

PLANCHE II.

LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVES; *tableau sur bois; haut d'un pied six lignes; large de dix pouces; par* MURILLO, (Don Bartolome Estevan), *né à Pilas, près Séville, en* 1613, *mort à Séville en* 1685.

Cette scène nocturne, éclairée par une gloire angélique, est vraiment touchante. En la voyant, on se rappelle, avec un certain sentiment mélancolique, ces paroles de l'Évangile : Mon père, faites

que ce calice passe loin de moi ! Le Christ a une expression simple et pathétique, et le fini précieux de cet ouvrage met le sceau à sa perfection.

PLANCHE III.

UN JEUNE ENFANT ENDORMI; *tableau sur toile, haut de dix pouces ; large d'un pied un pouce ; par* CRETI (DONATO), *né à Crémone en* 1671, *mort à Bologne en* 1749.

L'ENFANCE sourit toujours aux yeux du sage. Son sommeil pésible lui peint le calme heureux de l'innocence, et contraste, dans son esprit, avec le tumulte des passions qui agitent le cœur de l'homme : c'est avec un tendre intérêt qu'il fixe cet enfant : celui-ci tient un fruit entre ses mains ; c'est un trésor qu'il ne craint pas qu'on lui ravisse : son ambition est satisfaite ; il s'endort au sein du bonheur. Ce tableau serait encore plus intéressant, si le coloris avait plus de charme, et le dessin plus de grâce.

PLANCHE IV.

VUE DE VENISE ; *tableau sur toile, d'un pied sept pouces de haut, large de deux pieds trois pouces ; par* CANALETTO (BERNARDO BELLOTI, dit le).

SI cet artiste joignait à l'entente de la perspective linéaire celle de l'harmonie, on n'aurait rien à désirer dans ses tableaux ; mais malgré le défaut de coloris qui y règne, l'effet des lignes est tellement bien calculé, que l'œil se fait illusion, et se promène avec plaisir dans l'espace immense que la toile présente : elle semble réellement avoir de la profondeur. On croit voir les barques se mouvoir sur le cristal des eaux, qui répètent agréablement les fabriques et le ciel.

PLANCHE V.

UNE TÊTE DE CHRIST, COURONNÉE D'ÉPINES, *tableau sur toile, haut d'un pied neuf pouces, large d'un pied deux pouces ; par* GUIDE (GUIDO RENI, dit le).

CETTE tête est une des plus belles productions de l'auteur. Il est difficile d'exprimer mieux qu'il ne l'a fait la douleur, la résignation et l'innocence.

PLANCHE VI.

DEUX HERMÈS, LA TRAGÉDIE ET LA COMÉDIE,

de deux pieds de haut.

Ces deux hermès ne sont point d'une égale beauté ; l'un est infiniment supérieur à l'autre, sous le rapport de l'exécution ; cependant ils se ressemblent parfaitement, et la différence apparante de leurs traits ne tient qu'à des nuances légères qui indiquent, d'un côté, l'originalité ; de l'autre, l'imitation.

La première tête est très-correcte ; l'ovale de la figure est d'une grande finesse ; les différens passages sont exécutés avec art ; les yeux sont bien dessinés, et parfaitement en place. Les lèvres sont pleines de grâces et de vie. La partie postérieure du menton est soutenue, et s'attache presque horizontalement au cou. Le nez, quoique restauré à l'extrémité, conserve un beau galbe primitif. La seconde, au contraire, est beaucoup moins parfaite. Le nez est une restauration mal-adroite ; les yeux ne sont point horizontalement placés sur leur ligne ; leurs contours sont incorrects. La bouche est inanimée, la partie fuyante du menton vient, en tombant, s'attacher mollement au cou. L'ensemble du visage est rond et lourd. Ces observations prouvent que ces deux têtes ne sont point contemporaines, et que l'une est une copie libre de l'autre. Quant aux noms différens qu'elles portent, nous ne pouvons nous dispenser de faire quelques remarques.

La figure désignée sous le nom de *Tragédie*, n'est ornée d'aucun symbole qui puisse la caractériser. Son expression ne diffère aucunement de celle de la *Comédie*. Celle-ci porte, à la vérité, une couronne bachique, mais cette coiffure convenait également à l'autre, puisque toutes deux ont pris naissance dans les fêtes de Bacchus : elle leur était commune dans l'antiquité, et présentait seulement quelque légère différence. En effet, on voit dans la salle des Muses, Melpomène couronnée de raisins, et Thalie le front ceint d'une couronne de lierre. D'après cette remarque, il serait peut-être plus convenable de donner le nom de *Tragédie* à la figure qui porte des pampres de vigne, et l'on pourrait baptiser l'autre au hasard.

Au surplus, il est probable que ces deux hermès ne doivent leurs dénominations qu'au lieu où ils ont été trouvés, c'est-à-dire, au théâtre antique de la *Villa Adriana à Tivoli* : l'un est incontestablement une copie médiocre de l'autre, et n'a été fait que pour lui servir de pendant.

N° 49 N. POUSSIN. Eco.le Franç.se



Dess.né par Desfrene. Gra.é à l'Eau-forte par Duplessi Bertaux. Ter.né par Viguet.

RÉBECCA ET ELIÉZER.

N° 50. [illegible] Ecole Italienne



par Montagny — Gravé à l'Eau-forte par Godefroy fils — Terminé par Godefroy père

[illegible] DES OLIVES.

CRETI.

N.° 51. Eco.le Ital.e



Des.né par la Cour. Gr.é à l'Eau-forte par Chataigner. Ter.né par Massard p.re

ENFANT ENDORMI.



Dessiné par Garbest — Gravé à l'eau-forte par Reville — Terminé par Bénard

GUIDE.

N° 53 — Éc.le Ital.ne



Grav. à l'Eau-forte par Dufresne. — Ter. par Louez.

TÊTE DE CHRIST.



N.º 54. Hermès en Marb.re Pentélique

Dessiné par Vauthier

[illegible]

Gravé par Massard Urbain

LA COMÉDIE.

EXAMEN DES PLANCHES.

DIXIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LE BRUN (Charles), né à Paris en 1619; mort dans la même ville, à la Manufacture des Gobelins en 1698, fut élève de Simon Vouet et de Nicolas Poussin.

LA FAMILLE DE DARIUS AUX PIEDS D'ALEXANDRE, *tableau peint sur toile ; hauteur neuf pieds un pouce, largeur treize pieds dix pouces.*

La victoire qu'Alexandre remporta à Issus, sur Darius-Codoman, est au nombre de celles dont l'éclat illustra le plus la vie de ce conquérant. Ce ne fut pas cependant dans cette bataille qu'il eut besoin de déployer toutes les ressources d'un grand capitaine. Darius commit l'imprudence de s'engager dans les défilés de la Cilicie, et prépara un triomphe facile à son adversaire. Quoiqu'il en soit, cette journée fameuse fut décisive. Elle fut suivie de la dispersion totale de la formidable armée des Perses; elle ouvrit à Alexandre la route de Tyr, et elle livra entre ses mains, non-seulement le camp, les bagages et les trésors de Darius, mais encore la mère, l'épouse et les enfans de ce monarque infortuné et fugitif.

L'histoire, ou plutôt Quint-Curce, a célébré la clémence d'Alexandre dans cette grande circonstance, et la visite qu'il rendit à ses augustes captives. Il faut cependant, pour l'intérêt de la vérité historique,

rappeler qu'Arrien, le plus véridique des écrivains qui traitèrent d'Alexandre, semble révoquer ce fait en doute, et se contente de dire : Que pour l'honneur de l'humanité, il faut, sinon le croire, mais en souhaiter la certitude. Mais enfin, ou réalité ou fiction, il règne tant de dignité dans la situation, qu'elle était bien faite pour éveiller le génie d'un aussi grand peintre que Le Brun ; et quand on voit cette magnifique production, il n'est point d'ame généreuse qui ne répète le vœu d'Arrien.

Accompagné d'Ephestion, son ami le plus cher, Alexandre vient visiter, rassurer et consoler la famille éplorée du malheureux Darius. Sysigambis, trompée par la beauté de la figure et la majesté de la taille d'Ephestion, l'a pris pour le vainqueur, et s'est prosternée à ses pieds. Le peintre a saisi l'instant où cette reine s'excuse de son erreur, et où Alexandre lui répond avec bonté : « Non, ma mère, vous ne vous » trompez point; celui-ci est un autre Alexandre ». On voit près de Sysigambis, la reine, sa belle-fille, présentant d'une main timide et suppliante son fils au héros, et derrière elle Statira et sa jeune sœur, filles de Darius, baignées dans leurs larmes. Des femmes grecques et persannes, des eunuques, des esclaves, et un prêtre égyptien, composent la suite de ces princesses et, par leurs attitudes, ces personnages expriment les divers sentimens de crainte, de soumission, d'étonnement et d'espérance dont ils sont agités.

Charles le Brun exécuta ce tableau dans le palais des rois, à Fontainebleau. Louis XIV, en cette circonstance, prodigua à ce peintre célèbre cette bienveillante familiarité dont, avant lui, Charles-Quint avait tant de fois donné l'exemple en faveur du Titien. Tous les jours il venait le voir travailler à cet ouvrage, et restait quelquefois deux heures avec lui.

Parmi les chefs-d'œuvres dont l'école française peut se glorifier, la famille de Darius sera toujours citée comme l'un des plus parfaits, par la noblesse de la composition, par la justesse, la variété et la vérité des expressions. Le peintre, avec autant de sagesse que de profondeur, a raisonné son sujet de manière à imprimer à chaque personnage la nuance de malheur que sa condition lui rend propre dans la catastrophe de Darius. Enfin l'effet général est parfaitement bien calculé.

Il est probable, et la belle gravure que Gérard Edelinck nous a laissée de ce tableau semble l'indiquer, que, primitivement, Le Bruu avait donné plus d'espace à sa composition. Il fallut apparemment, pour l'adapter

à la place qu'il occupa anciennement dans les appartemens de Versailles, supprimer le haut de la tente et quelque chose sur les côtés.

Peut-être une critique sévère pourrait-elle reprocher à cet ouvrage quelque chose d'un peu théâtral; mais, quoiqu'il en soit, son extrême mérite le classe au premier rang parmi les plus beaux tableaux d'histoire de la galerie du Musée central; et si les écoles florentine et romaine offrent dans leurs productions, un dessin plus *grandiose*, une exécution plus hardie, elles présentent aussi des anachronismes que l'érudition blâme et que la raison repousse. C'est un vice dont le génie de Le Brun sut constamment se garantir, et ses compositions le mettront toujours, ainsi que Le Poussin, son maître, sur la ligne des plus grands peintres dont l'Europe se soit honorée depuis la renaissance des arts.

PLANCHE II.

RAPHAEL (SANZIO), né à Urbin en 1483, le vendredi-saint; mort à Rome à pareil jour, en 1520.

L'ENFANT JÉSUS CARESSANT LE PETIT SAINT JEAN; *tableau peint sur bois; hauteur quatorze pouces, sur onze pouces de largeur.*

LA Vierge, assise au milieu d'un paysage, tient dans ses bras l'Enfant sauveur du monde. Il semble sortir de son berceau pour caresser le petit Saint-Jean, que lui présente Sainte Elisabeth. La Vierge paraît contempler, avec une religieuse satisfaction, ces premiers symptômes de l'amitié mystérieuse et précoce du Messie pour son précurseur.

Les figures de ce tableau précieux ont neuf pouces de proportion. Le pan de muraille contre lequel la Vierge est assise, paraît avoir poussé au noir, et cette légère injure du tems nuit un peu maintenant à l'harmonie générale. Du reste la conservation est parfaite.

Les artistes et les connaisseurs ont été partagés d'opinions sur le caractère d'originalité de ce tableau. Cela vient de ce que Félibien, en rapportant les faits, n'a pas mis dans leur examen la sévérité de critique que l'on avait droit d'attendre d'un écrivain aussi éclairé que lui.

Il paraît que Raphaël, pénétré de reconnaissance pour les bons services qu'Adrien (ou Artus) Gouffier, cardinal de Boissy, lui avait rendus auprès de François I.er, roi de France, composa ce tableau, et en

fit don à son protecteur, et cette version est parfaitement conforme au caractère généreux de ce célèbre artiste. Rien d'étonnant d'ailleurs aux bons offices du cardinal de Boissy, frère du trop fameux amiral Bonnivet. Personne n'ignore l'ascendant extraordinaire que cette famille eut constamment sur l'esprit de François I.er. Ce tableau passa ensuite dans la maison de Loménie de Brienne, et ce fut d'elle que l'acquisition en fut faite pour Louis XIV.

Voici maintenant ce qui donna lieu à l'erreur que nous cherchons à éclaircir. Un marquis de Fontaine-Mareuil fut ambasseur de France auprès du pape Urbain VIII; il acheta du chevalier del Pozzo un tableau entièrement semblable, comme original de Raphaël. Ce tableau entra dans la collection du duc de Mazarin, et l'on prétendit alors que celui-ci était l'original; et que l'autre, acheté pour la galerie de Louis XIV, et dont nous donnons ici la description, n'était qu'une copie faite par Jule-Romain.

Lorsque Félibien, en accolant ces deux versions, a jeté de l'obscurité sur l'origine de ce tableau, une réflexion bien simple aurait dû le frapper : c'est que, dans la première, tout est conforme au caractère connu des personnages et aux convenances historiques; savoir, aux sentimens de gratitude familiers à Raphaël, au crédit que les Gouffier avaient sur François I.er, et à la prédilection de ce monarque pour ce célèbre peintre : discutant ensuite la seconde, il eût dû réfléchir encore que ce fut plus de cent vingt ans après la mort de Raphaël, et par conséquent cent vingt ans depuis que ce tableau était en France, sans jamais avoir été contesté par personne, que M. de Mareuil, ambassadeur auprès d'Urbain VIII, mort en 1644, acheta le prétendu original qui passa dans le cabinet du duc de Mazarin. En rapprochant le silence, si long-tems gardé dans l'histoire des arts sur ce prétendu original, de la petite vanité particulière aux propriétaires de tableaux, et en songeant que son existence ne devait pas être inconnue à ceux qui firent, pour Louis XIV, l'aquisition de celui que nous décrivons, et qu'ils eussent commis une faute punissable, et qui ne pouvait être ignorée long-tems, en acquérant, pour le roi, une copie pour un original, il n'eût pas resté de doute sur la solution de la question.

Mais peut-être l'examen du tableau aura pu jeter Félibien dans l'erreur; et c'est cependant cet examen même, fait avec toute la maturité dont nous sommes capables, qui nous confirme son originalité. Raphaël l'exécuta

à l'époque de la plus grande force de son talent, c'est-à-dire, lorsqu'accoutumé à peindre ces vastes et magnifiques conceptions sur lesquelles repose son immortalité, il lui était devenu, pour ainsi dire, impossible d'asservir son pinceau à ce fini précieux, remarquable dans ses premiers ouvrages. Il suffirait d'ailleurs d'examiner tous les tableaux de Jule-Romain, que l'on voit au Musée, et d'en confronter *le faire* avec celui-ci, pour se convaincre de leur peu d'analogie.

Ce tableau a été gravé par François de Poilly.

PLANCHE III.

ADRIEN VAN-OSTADE, né à Lubeck en 1610; mort à Amsterdam en 1685, élève de François Hals.

LE CHANSONNIER, *peint sur bois; hauteur un pied cinq pouces, sur un pied quatre pouces de largeur.*

Un chanteur des rues, ou autrement un chansonnier, pour se conformer au titre généralement donné à ce charmant tableau; un chansonnier dis-je, que conduit un enfant, s'est arrêté devant la porte d'une chaumière de village. Il chante et s'accompagne en même-tems sur le violon. Des paysans se sont approchés pour l'entendre. Un de ces villageois, assis et armé d'un pot de bierre, par son rire rustique, mais expressif, indique le genre de la chanson qu'il écoute. Des enfans sont près de lui, et dans leur joie naïve, prennent également part à cette musique.

Le Musée possède plusieurs tableaux de ce peintre, et celui-ci est l'un des plus estimés. Il vient de la collection du Stathouder, et porte cette signature, A. V. *Ostade*, 1673.

PLANCHE IV.

VERNET (Joseph), né à Avignon en 1712; mort à Paris en 1786.

LA CASCADE, *peint sur toile; hauteur trois pieds deux pouces; largeur quatre pieds deux pouces.*

Ce tableau, conçu et exécuté à l'époque où le célèbre Vernet était dans toute la force de son talent, est de l'effet le plus piquant et le plus

magique. A droite on aperçoit un torrent qui se précipite sur des rochers, et parmi les arbres qui les ombragent. A gauche est une montagne dont la cime est couronnée par une fabrique ou édifice. Le devant de ce riche paysage est animé par quelque personnages, les uns dans l'attitude du repos, les autres occupés du plaisir de la pêche.

Cette intéressante production sort de la collection du Stathouder. Elle est sans date; mais il suffit de la voir pour se convaincre qu'elle est du tems où Vernet était inspiré par les beaux sites de l'Italie, et où il alliait, à la fermeté de Salvator Roza, ce génie pittoresque que nul paysagiste ne posséda à un plus éminent degré.

PLANCHE V.

PAUL REMBRANT VAN-RHIN, né en 1606, près de Leyde; mort à Amsterdam en 1688.

UNE TÊTE DE JEUNE-HOMME, coiffée d'une toque noire, et portant une chaîne d'or au cou, *peint sur toile; hauteur deux pieds deux pouces, sur un pied huit pouces de largeur.*

Nous aurons plusieurs fois occasion de parler du coloris harmonieux de Rembrant. Nous indiquons ce portrait comme l'un des mieux ajustés et des plus finis qu'il ait faits.

Il a été gravé par Frédéric Smith le prussien.

PLANCHE VI.

MINERVE.

La tête seule de cet antique est de marbre *pentélique*, et doit avoir appartenu à une autre statue de Minerve, d'égale proportion; le reste est de marbre de Paros. Les bras et les mains, dont la droite tient une branche d'olivier, sont une restauration moderne.

Minerve est debout, vêtue d'une tunique lacédémonienne, sans manches, qui descend jusqu'aux pieds; elle porte, par-dessus celle-ci, une seconde tunique entièrement semblable, mais beaucoup plus courte; une même ceinture les assujettit l'une et l'autre. Elle a sur l'épaule gauche l'égide

tissue d'écailles, et garnie de serpens. Sa tête est coiffée d'un casque. Elle a été transportée du parc de Trianon, près Versailles, où elle fut restaurée.

Le savant Visconti, que nous avons consulté sur la manière peu usitée dont l'égide se trouve placée dans cette statue, a bien voulu nous observer d'abord, relativement à l'égide en elle-même, que cette armure n'était, dans l'origine, qu'une peau de chèvre dont les femmes de la Lybie aimaient à s'habiller, et que les serpens qui lui servent d'embellissemens ne figurent que les rubans dont elles usaient pour l'attacher. Or, on sait, d'après Hérodote, lib. IV, ch. 187, que le culte de Minerve, ainsi que celui de Neptune, paraissaient avoir pris naissance en Lybie.

Quant à ce que dans la statue dont il est question dans cet article, l'égide de Minerve enveloppe l'épaule et le bras gauche, au lieu de lui servir de cuirasse, il est d'accord que cette circonstance est rare. Cependant on en voit des exemples dans le Recueil du Comte de Caylus, tome II. pl. XX et XXI. Il a en outre observé que lorsque l'égide est appliquée aux images de Jupiter, ou lorsque l'adulation l'ajusta à celles des empereurs romains, elles est ordinairement placée sur le bras gauche. Il présume que cet usage vient de ce que les peaux d'animaux ont été l'espèce de boucliers la plus ancienne, et qu'ainsi, comme arme défensive, elle convenait au bras gauche plutôt qu'au droit.

Au reste, les poètes de l'antiquité supposaient à l'égide, d'après l'exemple d'Homère, le pouvoir d'exciter les orages. On peut consulter, sur l'origine de cette fable, une opinion très-lumineuse que le même savant a émise dans une dissertation sur un camée représentant Jupiter Ægiochus, ou armé d'égide, qu'il a publiée en Italie, et qui a été imprimée in-4.° à Padoue, en 1786.

Eu égard à cette courte tunique que l'on remarque dans cette statue, placée sur une plus longue, il paraît que les anciens poètes lui ont donné le nom de *peplon*, dont la signification primitive n'indique qu'un habit qui en enveloppe un autre, ou simplement un habit de dessus.

NOTE.

Les Éditeurs-Propriétaires de la *Galerie du Musée central*, ont l'honneur de prévenir leurs souscripteurs que les occupations du citoyen Caraffe ne lui laissant plus le tems nécessaire pour se livrer aux soins et aux études qu'exige la rédaction du texte de leur ouvrage, ils se sont attachés à choisir un homme de lettres dont la réputation littéraire et les connaissances dans les arts, méritassent la confiance publique ; et qu'en conséquence, sur leur invitation, le citoyen Lavallée (Joseph), secrétaire perpétuel de la Société philotechnique, a consenti à se charger de cette rédaction.

Ils ont également l'honneur de les prévenir que désirant accroître, autant qu'il est en leur pouvoir, l'intérêt dont leur ouvrage est susceptible, et lui concilier de plus en plus l'estime du public, ils se sont décidés, d'après la demande et les conseils d'un grand nombre de leurs abonnés, à donner une plus grande étendue aux diverses notices sur les tableaux dont chaque livraison présente la suite, quand ces tableaux en seront susceptibles, et à ne rien laisser à désirer à la curiosité des amis des arts, soit sur le mérite particulier de chacun de ces tableaux, soit sur leur provenance et leur séjour dans les différens cabinets qui les auront possédés, soit sur les anecdotes auxquelles ils auront pu donner lieu, soit sur les discussions même qu'il auront pu faire naître parmi les connaisseurs. On sent à merveille que tous les tableaux ne sont pas de nature à comporter cette étendue de détails, et alors ils ne consacreront, comme ils l'ont fait jusqu'à ce jour, que quatre pages d'impression à ces notices ; mais quand la matière exigera plus d'espace, ils renverront, en tout ou en partie, à une livraison suivante l'histoire de l'origine des arts qui se trouve à la tête de chaque livraison, et dont l'intérêt, étant de tous les tems, doit céder momentanément la place à celui de la description des tableaux, sur laquelle il n'est plus possible de revenir après la publication des livraisons dans lesquelles ils se trouvent classés.

N°. 55. LE BRUN. Éco.le Franç.se



Dessiné par Dupont. Gravé à l'Eau-forte par Devilliers. Terminé par Niquet.

LA FAMILLE DE DARIUS.

No. 56. RAPHAËL. Ecole Italne.



Des.ⁿᵉ par Desmaisons   Gra.ᵉ à l'Eau-forte par Devilliers   Ter.ⁿᵉ par Niquet

L'ENFANT JÉSUS CARESSANT S.T JEAN.

A. OSTADE.

N.° 57. Eco.le Flam.de



Dessiné par Sorebac. Gravé à l'Eau forte par Chataignier. Terminé par Duparc.

LE CHANSONNIER.

N.° 58. J. VERNET, *Éco. Fran.*



Dessiné par Grævenus *Gravé à l'Eau-forte par De Saulx.* *Terminé par Lienard*

LA CASCADE.



REMBRANDT.

N° 20 Éco.le Flam.de



Dessiné par Trézel. Gravé par Chataigner.

TÊTE DE JEUNE HOMME.



N° 60 *Statue de Mar.re de Paros*



Dessiné par Vauthier *Gravé par Boutrois.*

MINERVE.

EXAMEN DES PLANCHES.

ONZIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

GUÉRIN (Pierre), né à Paris en 1774, élève de REGNAULT.

PHÈDRE ET HIPPOLYTE (1), *tableau peint sur toile; hauteur huit pieds, largeur onze pieds.*

QUATRE personnages composent la scène de ce beau tableau : Phèdre, Hippolyte, Thésée, Œnone.

Phèdre est assise sur le même siège que Thésée. Elle vient d'accuser Hippolyte; elle tient encore le glaive que dans l'égarement de son amour elle arracha à ce jeune prince. OEnone s'approche de son oreille pour lui recommander une criminelle discrétion. Thésée, justement indigné, accable son fils de reproches. Hippolyte les repousse

(1) Quelques personnes feront sans doute cette réflexion, que ce beau tableau ne se trouvant point encore placé parmi ceux que l'on admire dans la galerie du Musée central, nous semblons dépasser les bornes que nous nous sommes imposées en le classant dans notre ouvrage. Nous pourrions répondre que nous ne faisons que devancer les tems, et que le mérite de cette production l'appelant à figurer un jour parmi les chefs-d'œuvres de l'Ecole française, puisque le Gouvernement en a fait l'acquisition, sa description n'est point étrangère à notre plan; mais nous avons cédé à une considération plus forte encore, c'est-à-dire au vœu prononcé de la très-grande majorité de nos souscripteurs.

L'impression profonde que ce tableau a laissée dans le souvenir de ceux qui l'ont vu, et la curiosité que sa réputation si rapidement répandue dans toute l'Europe a dû nécessairement inspirer à ceux qui n'ont pu le voir, se sont réunies pour nous presser d'en publier la gravure. Il est rarement des circonstances où le plaisir de satisfaire au vœu du public soit encore embelli par le bonheur de rendre hommage à la gloire nationale, à la dignité des arts, à la supériorité actuelle de l'Ecole française, et à l'éminence du talent rehaussé par tous les charmes de la modestie. Celle-ci nous offrait tous ces avantages, et nous avons dû la saisir avec empressement.

avec tout le calme, toute la pudeur, toute la dignité de l'innocence. Simplicité d'action.

Phèdre est vue presque de face. La pâleur de toute sa figure atteste le trouble de son ame. Elle ne regarde ni son époux, ni sa victime, ni sa funeste confidente. Ses yeux pleins d'alarmes, mais fixes, mais immobiles, écoutent comme ses oreilles. Mais cette apparente impassibilité a un grand caractère d'indiscrétion, puisqu'elle arrache à Œnone un geste, seul capable d'éclairer Thésée, si la composition du peintre n'était pas aussi sagement pensée. Thésée, vu de profil, dont l'héroïque et redoutable colère respire sur son front rougissant, dans ses sourcils froncés, sur ses lèvres fortement relevées, est tout à-la-fois époux protecteur, et juge irrité, mais paternel encore. De son bras gauche il enveloppe sa criminelle épouse, et sa main nerveuse et endurcie dans les travaux, semble une égide dont il la couvre, tandis que sa main droite appuyée sur son genou, mais fermée, mais fortement contractée par le ressentiment profond, balance encore à s'ouvrir pour bannir son fils de sa présence. Hippolyte, les yeux baissés comme la modestie, majestueux dans sa pitié filiale, noble, grand, sublime dans toute sa contenance, ne fait qu'un geste; c'est celui de la vertu.

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

Ainsi, la vérité dans les caractères, grandeur dans l'expression, justesse et profondeur dans les passions : voilà pour la partie poétique.

Quant à l'art proprement dit, la correction du dessin est en général admirable. Les têtes de Thésée, d'Hippolyte, de Phèdre sur-tout, sont des chefs-d'œuvres d'expression. La figure entière du jeune-homme est irréprochable; la jambe de Thésée, comme dessin et comme peinture, est un modèle. Le coloris est suave, les ombres bien transparentes, les draperies bien ajustées, et l'harmonie parfaite. Point d'accessoires inutiles ni d'ornemens superflus. A côté de Thésée, son bouclier sur lequel sont représentés quelques-uns de ses travaux. Aux pieds d'Hippolyte, deux chiens; l'un d'eux dort paisiblement, allégorie ingénieuse : c'est la confiance de la fidélité.

PLANCHE II.

GIODO RENI.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN, *tableau peint sur cuivre; hauteur neuf pouces, largeur sept pouces.*

La Vierge est assise; elle tient l'Enfant Jésus debout sur ses genoux. Il bénit le petit Saint Jean qui lui baise les pieds avec une respectueuse

humilité. Un grand rideau rouge sert de fond, sans cacher cependant une fenètre sur laquelle on aperçoit un pot de fleurs.

Ce tableau sort de la collection du Roi. Il en existe un grand nombre de copies anciennes, toutes assez précieuses pour que des yeux, même exercés, pussent y être trompés. Cela ferait croire que cette composition du Guide mérita dans le tems, par sa simplicité, une assez grande estime auprès des amateurs pour que ses élèves et les artistes comtemporains s'empressent de la reproduire.

Ce tableau a été gravé par Lochou, graveur français, né à Poissy.

PLANCHE III.

CARRACHE (Augustin), né à Bologne en 1557; mort à Parme en 1602.

HERCULE ENFANT, ÉTOUFFANT LES SERPENS, *tableau peint sur bois; hauteur six pouces, largeur cinq pouces.*

Apollodore rapporte qu'Hercule, fils de Jupiter et d'Alcmène, étant couché avec Iphyclus son frère jumeau, Amphitrion envoya deux serpens à leur berceau, afin de découvrir lequel de ces deux enfans était le sien. Iphyclus effrayé se sauva. Hercule étrangla les deux monstres, et, par cet acte prématuré de force et d'héroïsme, décela sa divine origine. Cet acte est le sujet de ce joli tableau.

Quoiqu'attribué à Augustin Carrache, il pourrait être d'Annibal, son frère. M. Maurice l'acheta, à Rome, du sculpteur français Lange. Il faisait partie de la précieuse collection d'Orléans, que le dernier prince de ce nom vendit à M. Laborde-Méréville, et qui, malheureusement pour les arts, est passé en Angleterre. Probablement ce tableau ne fut pas compris dans la cession. On n'en connaît point de gravure.

PLANCHE IV.

PANINI (Giovani Paolo), né à Plaisance en 1691; mort à Rome en 1764.

RUINES D'ARCHITECTURE D'ORDRE DORIQUE, ET DIVERS FRAGMENS ANTIQUES, *tableau peint sur toile; hauteur trois pieds, largeur deux pieds six pouces.*

Ces ruines sont d'un effet très-pittoresque; elles sont éclairées au soleil levant. Le peintre a imité, avec beaucoup de vérité, les teintes que la vétusté imprime au marbre et à la pierre.

Ce tableau faisait partie de la collection des Petits-Pères de la place des Victoires, à Paris.

PLANCHE V.

RAPHAEL.

LE PORTRAIT DE JULES II, *peint sur bois ; hauteur trois pieds un pouce, largeur deux pieds dix pouces.*

Ce beau portrait est celui de JULES DE LA ROVÈRE, né à Savone, élu pape en 1503, mort en 1513, à soixante-dix ans : prince plus guerrier que pontife, cher aux arts qu'il protégea, et précurseur du siècle de Léon X.

Ce portrait sort du palais Pitti, à Florence. Jules Romain en fit une belle copie que l'on voyait aussi dans le même palais, et que le Musée central possède également.

On attribuait encore à Raphaël un portrait sur toile de Jules II, qui faisait partie de la collection d'Orléans ; mais c'est une erreur ; il est de l'un de ses élèves.

Si la longue existance dans la collection Pitti de celui dont il est question ici ; si la certitude des dates ; enfin si son origine et sa réputation également avérées, ne défendaient toute espèce de doute sur la main immortelle à qui ce portrait est dû, on pourrait, sans blesser la probabilité, le donner au Titien, tant il se rapproche, par la couleur, de celle de ce célèbre coloriste.

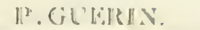
PLANCHE VI.

VÉNUS *sortant du bain.*

Antique, de marbre pentélique, découvert à la fin du siècle dernier, à Salone, entre Rome et Pallestrina, acheté du peintre *Lapiccola* par PIE VI, et placé au Musée du Vatican d'où il sort.

Vénus assise sur un vase de parfums renversé, sort du bain, et attend qu'on l'enveloppe du voile qui la doit essuyer. Son bras est orné du bracelet nommé *spinther* par les dames romaines. Le piédestal porte en grec le nom du sculpteur *Bubalus.* Cette inscription induirait en erreur, si l'on s'y arrêtait. Elle est moderne et a été copiée sur un socle antique trouvé dans la même fouille, mais qui n'appartenait pas à cette statue.

N.° 61 | P. GUERIN. | Éco.re Fran.



Dess. par Bourdon. | Gravé à l'Eau forte par Duplessi Bertaux. | Terminé par Niquet.

PHÈDRE ET HYPPOLITE.


GUIDE.
Eco.le Ital.ne
Dessiné par Bourdon.
Gravé par V.ve Massard

LA VIERGE.

N°. 63 AUG. CARRACHE. Ecole Ital.ne



Dessiné par Odevaere. *Gravé par Levillain.*

HERCULE ETOUFFANT LES SERPENS.





Dessiné par Gregorius. Gravé à l'Eau-fo.te par Réville. Terminé par Lienard

RUINES D'ARCHITECTURE.





Dessiné par Chasselat p.re — Gravé par Chataigner.

JULES II.

Statue en Mar.re Pentelique



Des.né par e Montagnie. Gravé au Trait par Gounod. Ter.né par V.ve Hassard

VÉNUS.

EXAMEN
DES PLANCHES.

DOUZIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

RUBENS (Pierre Paul).

LA DÉPOSITION DE LA CROIX, *peint sur bois ; hauteur quatre pieds un pouce six lignes, largeur trois pieds un pouce.*

Ce tableau a toujours été classé parmi les nombreux chefs-dœuvres de ce peintre immortel.

Tout ce que le sentiment du dessin et de la couleur peut exprimer, Rubens l'a prodigué dans cette belle composition. La figure du Christ est admirable. Ses traits inanimés respirent encore toute la bonté du Législateur des Chrétiens. Les souffrances d'un long supplice, les angoisses d'une agonie cruelle n'en ont point affecté le profond caractère de la résignation. Le juste a péri. Et quelle expression sublime dans la tête de la Vierge ! Les larmes sont taries dans ses yeux, dont les regards implorent le ciel et ne l'accusent pas ; c'est l'inconsolable douleur des malheurs irréparables ; c'est le spasme de la tendresse maternelle. Dans la Madelaine, au contraire, c'est l'amitié désolée qui se baigne dans les pleurs, qui ne peut detourner ses regards de l'objet qu'elle a chéri, qui voit et mesure sa perte, et semble en douter encore.

Cette finesse de coloris que dans ce tableau Rubens a porté à un degré suprême, est peut-être le seul reproche qu'on puisse lui faire. Dans ceux que le Schidone, Michel-Ange de Caravage, Annibal Carrache, le Titien, le Corrège, ont consacrés au même sujet, et que l'on voit dans la galerie du Musée, le ton est plus local, plus sombre, plus auguste. Celui de Rubens touche d'avantage, les autres impriment plus de mélancolie et de respect ; l'un est plus sentimental, et les autres plus historiques.

Rubens exécuta ce tableau pour servir d'épitaphe (c'est le terme technique) au tombeau de la famille Michielsens. Il était placé dans la cathédrale d'Anvers, contre le quatrième pilier à main gauche. Il était

garanti par deux volets *tableaux*, représentant dans leur face intérieure d'un côté St-Jean l'Évangéliste, de l'autre la Vierge et l'Enfant-Jésus, et sur la face extérieure le Christ et la Vierge, en grisaille. Ils sont au Musée.

Ce tableau a été gravé par Ryckmans (Nicolas), né à Anvers en 1625.

PLANCHE II.

WERFF (ADRIEN VAN DER), né à Kralinguer-Ambach près Roterdam, en 1659, mort en cette ville en 1722, fut élève d'Églon VAN DER NÉER.

LA FUITE EN ÉGYPTE, *peint sur bois; hauteur un pied six pouces, largeur un pied deux pouces.*

Ce peintre habile a bien raisonné son sujet par la triste aridité du paysage, par l'aspect lugubre et sauvage du site, par l'approche de la nuit, dont l'ombre va bientôt rendre cette solitude plus effrayante; il a voulu faire passer dans l'ame du spectateur les sentimens de mélancolie, d'inquiétude et de crainte où sont livrés des malheureux forcés de fuir leur patrie, pour garantir les jours de leur enfant contre les effets d'une proscription barbare. Telle doit être en effet la situation d'esprit des personnages représentés dans ce tableau. Le sujet de cette fuite est trop connu pour avoir besoin de rappeler ici l'évènement qui força cette Sainte famille à déserter ses foyers. La Vierge tient d'une main l'Enfant-Jésus, et de l'autre s'appuie sur le bras de Joseph, qui l'aide à passer sur des pierres baignées par les eaux qui s'échappent des rochers.

Ce tableau est d'un dessin assez pur, et nous n'en faisons mention que parce que cette qualité se trouve rarement sous le pinceau de ce maître. Néanmoins la touche en est un peu molle; défaut inséparable de l'extrême fini que Van der Werff apportait à ses ouvrages. Il exécuta celui-ci pour sa fille; mais il lui fallut céder aux pressantes instances de M. Van Schuilenburg, qui, extrêmement jaloux de le posséder, le lui paya quatre mille florins de Hollande; il entra dans la suite dans la collection du Stathouder, d'où il fut extrait pour être placé au Musée central. Il est ainsi signé : *Ch.er Van der Werff. F.* On n'en connaît point de gravure.

PLANCHE III.

WOUWERMANS (PHILIPPE), né à Haarlem en 1620, mort dans la même ville en 1668, fut élève de son père et de Jean Winants, habile paysagiste.

UN CHOC DE CAVALERIE; *peint sur bois, hauteur un pied deux pouces six lignes, largeur un pied un pouce.*

La description de tous les tableaux de ce maître célèbre exigerait la

répétition des mêmes éloges. Tous se distinguent par une touche spirituelle, une couleur aimable, une expression juste dans les têtes, une grande vérité dans les attitudes, beaucoup de chaleur dans la composition; et par-dessus tout une entente et une harmonie parfaites.

Celui-ci réunit toutes les qualités. Cette action est chaude, ces chevaux sont bien dessinés et groupés avec intelligence, Le désordre et la fuite de ces vaincus sont bien sentis. Ce tartare qui va lancer sa flèche est admirablement posé. *Il fuit, mais en Parthe.*

Cependant l'exactitude veut que l'on reproche à ce tableau la stagnation de cette énorme fumée dont le ciel est obscurci. Elle n'est pas motivée. La force du vent, indiquée par l'agitation violente de ces drapeaux, devrait la dissiper promptement.

Ce tableau, comme le précédent, sort de la collection du Stathouder.

PLANCHE IV.

RUISDAEL (Jacques), né à Haarlem en 1640, mort dans la même ville en 1681.

VUE D'UNE VASTE CAMPAGNE APRÈS LA PLUIE, *peint sur toile ; hauteur deux pieds six pouces, largeur trois pieds.*

Voici l'un des plus beaux paysages connus dans les arts. Une rivière arrose cette campagne ; ses eaux coulent avec rapidité dans un lit rocailleux ; un pont la traverse. Les portes gothiques que l'on aperçoit à ses extrémités, appartenaient à ce château féodal dont on voit les vestiges sur le premier plan. Sur le second et troisième plans, on distingue le clocher d'un village, et sur la crête d'une éminence, les ruines d'un autre château ; des montagnes bornent l'horizon, et sur le sommet de l'une d'elle, on voit dans le lointain un moulin-à-vent. Un rayon du soleil qui perce au travers d'un ciel pluvieux, a fait donner à ce tableau le nom *du coup de soleil*. Les figures représentant des paysans qui demandent l'aumône à un cavalier, sont de Philippe Wouvermans.

Ce tableau porte le chiffre de Jacques Ruisdael ; savoir un J enlacé d'une R majuscule. Il fut acquis pour la collection du Roi.

PLANCHE V.

REMBRANDT (Van Ryn).

TÊTE D'HOMME COIFFÉ D'UN BONNET DE POIL, *peint sur bois ; hauteur neuf pouces neuf lignes, largeur sept pouces.*

Si cette tête n'est pas un portrait, elle pourrait être une étude de

fantaisie que le peintre aurait faite d'après quelque Juif allemand. La manière dont cette tête est coiffée, ce bonnet retroussé sur la tempe, cette barbe, ce manteau jeté nonchalamment sur les épaules, semblent appuyer cette conjecture. On retrouve ici cette touche harmonieuse, cette dégradation de lumière, cet effet pittoresque enfin que ce peintre admirable créa, que son école imita, mais que nul de ses élèves ne surpassa.

Ce tableau sort du cabinet d'un particulier.

PLANCHE VI.

URANIE *assis.*

Cet antique est en marbre de Paros, et la tête, également antique, mais rapportée, est en marbre pentélique. Quoique cette statue ait été découverte en même tems que l'Apollon Musagète, et les Muses que l'on voit au Musée dans la salle qui porte leur nom, comme elle est d'une plus petite proportion, il est présumable qu'elle ne faisait pas partie de la même suite ; mais comme *Uranie* manquait parmi les autres Muses découvertes en même tems, la restauration moderne lui en donna les attributs. Il est certain que cette statue, ainsi que la tête rapportée, appartiennent à une Muse ; mais M. Visconti remarque que, d'après l'épaisseur de la semelle des sandales, ce pourrait être aussi bien une Melpomène. Dans la suite, lorsque l'on réunit ces statues dans un même local, on sentit que celle-ci, par ses proportions, ne serait point d'accord avec les autres ; et pour y suppléer, on tira de Velletri l'*Uranie* que l'on voit aujourd'hui dans la salle des Muses. Quant à celle qui fait le sujet de cet examen, elle fut, ainsi que les autres dont il vient d'être fait mention, découverte en 1774 près de *Tivoli*, à la *pianella di Cassio*, jadis maison de Campagne de Cassius. On peut croire, sans blesser la vraisemblance historique, que ces muses décoraient la maison de ce célèbre conjuré, qui, malgré son austérité stoïque, aimait et protégeait les lettres. Celle-ci est remarquable par la finesse de son exécution. Sa tunique sans manches, seulement doublée dans la partie inférieure, est agrafée sur l'épaule droite. Le reste du vêtement se compose d'un *peplum*, ou *sirma scénique*, drapé avec beaucoup de grâce et de variété. La tête est ornée de deux plumes, trophée de la victoire des Muses sur les Sirènes ; d'une main elle tient le globe, et de l'autre le *radius*. Ces attributs, comme nous l'avons dit plus haut, sont une restauration moderne.

N° 6 RUBENS. Eco.e Flam.de



Dess. par le Cœur. *Grav. à l'eau-forte par Châtaignier.* *Ter. par Massard f.*

LA DÉPOSITION DE CROIX.



N° 68 A. WERFF. Ecole Flam.de



Dessiné par Frezel *Gravé à l'Eau-forte par Chataigner* *Terminé par Bosinet*

LA FUITE EN EGYPTE.

WOUVERMANS.

Nº. 69. Eco.le Flam.de



Dessiné par Swebach *Gravé a l'Eau-forte par Duplessis Bertaux.* *Terminé par Duparc*

CHOC DE CAVALERIE.

RUISDAEL.

N.° 70 Éco: Flam.

Dessiné par le Comte. Gravé à l'Eau-forte par De Saulx. Term.né par Dequevauvilier.

LE COUP DE SOLEIL.

REMBRANDT.

No. 71. *Eco.le Flam.de*



Dessiné par Trezel. *Gravé par Prevost.*

TÊTE D'HOMME.



Statue en Marbre de Paros



Dessiné par Vauthier

Gravé par Boutrois

URANIE.

TABLE
DU PREMIER VOLUME.

LIVRAISONS DE 1 A 12.

GRAVURES DE 1 A 72.

OBSERVATION.

Beaucoup de nos abonnnés demandent que nous adoptions un ordre quelconque pour classer les livraisons de cet ouvrage. Les artistes et les amateurs demandent une table alphabétique suivant les noms des Maîtres ; d'autres, adoptant le même ordre, demandent qu'elle soit distinguée par Écoles : les curieux préféreraient une table alphabétique qui indiquerait les sujets. Nous nous proposons de donner en definitif satisfaction complette à tous nos abonnés ; mais, quant à présent, pénétrés de la nécessité de classer les livraisons par volume, et de donner à chaque volume une table qui facilite provisoirement les recherches, nous avons pris le parti de fixer chaque volume à douze livraisons ou soixante-douze planches, avec l'examen et explication. Les abonnés pourront à volonté y joindre le texte, en observant les coupures, ou le réserver pour en former par la suite des volumes séparés.

Quant à la forme de ces tables particulières, nous avons adopté provisoirement ce qui nous a paru devoir convenir au plus grand nombre de nos abonnés ; c'est-à-dire, quant aux ouvrages de peinture, l'ordre alphabétique des noms des Maîtres, avec l'indication des écoles et des sujets ; et quant aux ouvrages de sculpture, attendu l'incertitude des noms des maîtres, nous nous sommes arrêtés à l'ordre alphabétique des sujets.

Cet ordre sera suivi exactement jusqu'à la fin de l'ouvrage. Nous le terminerons ensuite par une table générale, ou par des tables particulières, dans la rédaction desquelles nous nous plairons à nous conformer au désir de nos abonnés.

Nous prévenons de même nos abonnés, que les trois volumes que nous venons de publier, se relient ainsi :

L'Histoire des Arts chez les Egyptiens, à la tête des douze premières livraisons.

L'Histoire des Arts chez les Grecs, à la tête des livraisons suivantes, jusqu'au N.° 25 exclusivement.

L'Histoire des Arts chez les Romains, à la tête des livraisons 25, jusqu'à 36 inclusivement.

SUJETS DE PEINTURE.

NOMS DES MAITRES.	ÉCOLES.	EXPOSITION DES SUJETS.	Numéros des Planches.
Albane (F.).	Italienne . . .	Salmacis et Hermaphrodite . . .	16
Asselin (J.).	Flamande . . .	Paysage	46
Bolognèse (Gio Franc. Grimaldi, dit le). .	Italienne . . .	Paysage	34
*Canaletto (Ant. Canal, dit le).	*Idem*.	Vue de Venise	27
Idem.	*Idem*	Autre Vue de Venise	52
Carrache (Annibal). .	*Idem*	Paysage.	28
Carrache (Augustin).	*Idem*	Hercule étouffant les Serpens . .	63
Champaigne (Ph. de).	Flamande . . .	Les Religieuses	26
Creti (D.)	Italienne . . .	Un jeune Enfant endormi. . . .	51
Dominiquin (Domenico Zampieri, dit le). .	*Idem*.	Le Martyre de Sainte Agnès. . .	2
Dyck (A. Van) . . .	Flamande. . .	Charles I.er, roi d'Angleterre. .	5
Guerchin (Gio Franc. Barbieri, dit le) . .	Italienne . . .	Mars et Vénus	9
Guérin (P.)	Française . . .	Phèdre et Hyppolite.	61
Guide (Guido Reni, dit le).	Italienne . . .	La Samaritaine	3
Idem.	*Idem*.	Une tête de Christ.	53
Idem.	*Idem*	La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean	62
Helst (B. Van-der). .	Flamande . . .	Portrait d'Homme.	47
Holbéen (J.)	*Idem*.	Didier Erasme	23
Huysum (J. Van) . .	*Idem*.	Les Baigneuses	4
Idem.	*Idem*	Paysage	22
La Hire (L.)	Française. . .	La Vierge et l'Enfant Jésus . . .	38
Lana (Lud.)	Italienne . . .	La mort de Clorinde.	32
Le Brun (C.). . . .	Française. . .	Le Passage du Granique	7
Idem.	*Idem*	La famille de Darius aux pieds d'Alexandre	55
Le Sueur (E.). . . .	*Idem*	Therpsicore	14
Idem.	*Idem*	Uranie.	39
Loo (C. Van). . . .	*Idem*	Le Mariage de la Vierge	8
Luini (B.)	Italienne . . .	La Sainte Famille	25
Mola (P. F.)	*Idem*.	Agar dans le Désert	40

* Nota. C'est par erreur qu'on a attribué à Bernardo Belloti les deux estampes de ce recueil, sous les numéros 27 at 12. Les vues de Venise sont d'Antonio Canal, qui porte, comme son neveu Belloti, le surnom de Canaletto.

NOMS DES MAITRES.	ÉCOLES.	EXPOSITION DES SUJETS.	NUMÉROS des Planches.
Murillo (Don B Estevan)	Italienne	Le Christ au Jardin des Olives.	50
Ostade (A. Van)	Flamande	Le Chansonnier	57
Panini (J. P.)	Italienne	Ruines d'Architecture	64
Poussin (N.)	Française	Saint Jean, baptisant sur les bords du Jourdain	1
Idem	*Idem*	La Mort d'Euridice	10
Idem	*Idem*	Rebecca et Eliezer	49
Raphaël (Sanzio)	Italienne	Saint Georges	19
Idem	*Idem*	L'Enfant Jésus caressant Saint Jean	56
Idem	*Idem*	Jules II	65
Rembrandt (P.)	Flamande	Tête de jeune Homme	59
Idem	*Idem*	Tête d'Homme	71
Idem	*Idem*	Tête de Femme	35
Idem	*Idem*	Tête de Viellard	17
Rubens (P. P.)	Flamande	Nicolas Rockox	11
Idem	*Idem*	Jésus-Christ montrant ses plaies à Saint Thomas	44
Idem	*Idem*	La Déposition de Croix	67
Ruisdaël (J.)	*Idem*	Le coup de Soleil après la Pluie.	70
Schidone (B.)	Italienne	Le Christ au Tombeau	43
Sirani (E.)	Italienne	L'Amour endormi	53
Spada (L.)	*Idem*	Le Retour de l'Enfant Prodigue.	13
Teniers (D.) 2	Flamande	L'Enfant Prodigue à table	21
Titien (Tiziano Vecelli, dit le)	Italienne	Le Cardinal Hyppolite de Médicis en habit militaire	41
Valentin (M.)	Française	Le Dénier de César	20
Vernet (J.)	*Idem*	La Cascade	58
Véronèse (Alex. Turchi dit Alexandre)	Italienne	La mort de Marc-Antoine	31
Vliet (H. Van)	Flamande	Tête d'un jeune Homme	29
Vois (A. de)	*Idem*	Un Chasseur assis se reposant.	15
Werff (A. Van-Der)	*Idem*	La Fuite en Egypte	68
Witte (E. de)	*Idem*	Intérieur d'une Eglise	45
Wouvermans (Ph.)	*Idem*	Choc de Cavalerie	69
Zustris (L.)	*Idem*	Vénus et l'Amour	37

SUJETS DE SCULPTURE.

EXPOSITION DES SUJETS.		NUMÉROS des Planches.
Amour Grec (l').	T	18
Antinoüs Egyptien (l')	S	12
Cérès	S	36
Comédie (la)	B	54
Dioscobole.	S	30
Euripide.	B	42
Faune.	S	48
Homère	B	42
Miverve.	S	60
Horateur Romain (l').	S	6
Tragédie (la)	B	54
Uranie	S	72
Vénus au bain.	S	24
Vénus sortant du bain	S	66

NOTA. Pour la Sculpture antique, nous indiquerons par un S les Statues, par un T les Torses, par un B les Bustes, par un B. R. les Bas-Reliefs.

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME.

